nr 5
ANUL V (53)
revistă lunară
de cultură
cinema
cinematografică
BUCUREȘTI - MAI - 1967



cinema
revistă lunară de cultură cinematografică

CINEMA
ANUL V NR. 5 (53) MAI 1967

REDACTOR ŞEF: Ecaterina Oproiu



COPERTA I **Dany Saval**, cunoscută spectatorilor noştri din filmele «Secerişul verde», «Un şoarece printre bărbaţi», «Cum se reuşeşte în dragoste».

COPERTA IV Actriţa **Dana Comnea** pe care o vom revedea în filmul «Bucureştiul văzut de...», în scheciul regizat de Mihai Iacob (foto Heddy Löffler)

ANALIZE—DISCUŢII
Cinematografia şi istoria naţională *de Valerian Sava* pag. 3
Viitorul desenului animat? — Avem o şcoală, dar... *de Ştefan Racoviţă* 5
Goana umbrelor nepieritoare... *Ovidiu Gologan — de Mircea Mureşan* 6

CRONICA
French-Cancan, Reîntoarcerea pe pămînt, Omul fără paşaport, Jandarmul la New York, Moartea vine pe ploaie, Montparnasse 19. 7

O FIŞĂ PE LUNĂ
Dana Comnea 11

PROFIL
Cînd vedetele vor să devină actriţe *de Adina Darian* 12
Julie Christie — actriţa anului *de Radu Gabrea* 14

PANORAMIC PESTE PLATOURI
Reportaje de la filmele în lucru: Răzbunarea haiducilor, Subteranul, Amprenta, Gioconda fără surîs, Cerul începe la etajul III 16

CRONICA CINE-IDEILOR
Psihologia spectatorului *de Ov. S. Crohmălniceanu* 23

MICROPORTRET
Cine eşti dumneata... *Marcello Mastroianni?* 26

T.V.
Generalităţi *de Valentin Silvestru* 27

CORESPONDENŢE
Paris: Alain Robbe-Grillet descumpăneşte critica cu «*Trans-Europ—Express*»? *de Robert Grelier* 31

REPORTAJ
'67 pe platourile lumii *de Adrian Tiroiu* 28
22 de zile la New York *de Romulus Vulpescu* 33

CRONICA CINEMATECII
«Şoimul maltez» şi falsa serie neagră *de D.I. Suchianu* 37
Comemorări: Errol Flynn *de Constantin Popescu* 38

PREZENTAREA ARTISTICĂ
George Pîrjol

PREZENTAREA GRAFICĂ:
Ion Făgărăşanu



CINEMATOGRAFIA ȘI ISTORIA NAȚIONALĂ

Celebrăm în această lună 90 de ani de la proclamarea independenței de stat a României — eveniment de seamă în șirul neîntrerupt de fapte care afirmă cu strălucire permanența luptei poporului nostru pentru libertate și neatîrnare, pentru drepturile sale legitime, pentru înflorirea ființei sale naționale și apărarea intereselor civilizației umane în această parte a lumii. Această însemnată dată din calendarul nostru național este dublată pentru cinematografia românească de o aniversare proprie și de o coincidență tematică. Se împlinesc 55 de ani de la turnarea celui mai vechi film românesc existent în arhive, «Războiul Independenței».

ANIVERSĂRI CRUCIALE

Pe parcursul unui singur an am asistat la interferența unor aniversări cruciale pentru cultura noastră. În 1966 s-a împlinit un secol de la debutul lui Eminescu. Tot un secol a trecut, în 1966, de la apariția în volum a «Mioriței» și de la prima expoziție în care au fost prezentate lucrări ale unui tînăr pictor român numit Nicolae Grigorescu. Anul acesta, cînd versurile lui Eminescu «Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie/ Țara mea de glorii, țara mea de dor» împlinesc și ele un veac, cuvîntul românesc și-a serbat cei 150 de ani de cînd răsună pe scenă. Trăim astfel un timp în care marile cicluri evolutive ale culturii și ale vieții noastre naționale par să se închidă și să se redeschidă pentru o nouă durată.

Dobîndirea și proclamarea neatîrnării strălucesc între aceste date ca o stea de primă mărime. Evenimentul a făcut din România unul din primele state naționale independente ale Europei răsăritene, un avanpost al luptei pentru existența națională de sine stătătoare, fără de care nu era și nu este posibilă dezvoltarea liberă a vieții materiale și spirituale a popoarelor. Înfăptuind un crez apărat cu eroism prin secole de vitregie, în acest loc de răscruce a civilizațiilor, poporul nostru a încununat în 1877 o luptă a cărei importanță națională vitală era dublată de un rol și o semnificație mai largă. Tributul de sînge plătit o dată în plus de eroii de la Grivița și de la Plevna a avut un rol decisiv în consfințirea independenței României și totodată a premers eliberării celorlalte popoare balcanice și est-europene și constituirii lor în state naționale de sine stătătoare. El amintea Europei moderne de șirul nesfîrșit de sacrificii risipite de-a lungul nenumăratelor pagini întunecate ale secolelor dinainte, cînd voevozii de la Dunăre, și din Carpați cu cetele lor de viteji, își făcuseră cunoscute pînă departe, în lupte inegale, străşnicia iubirii lor de țară și de libertate, unitatea de voință, de limbă și de obîrșie a locuitorilor din ținuturile lor vremelnic despărțite. Rezonanța generoasă a acestor bătălii — ca o operă pusă în slujba civilizației umaniste și a progresului pașnic — era susținută și afirmată de o tradiție și o viață culturală activă. Întemeiate pe primatul și permanența existenței noastre în aceste ținuturi, dovedite peste milenii, cercetările de mare probitate științifică ale cărturarilor români, de la Miron Costin și Cantemir pînă la Școala ardeleană, la Bălcescu și la Hașdeu, așezaseră cauza națională a românilor în lumina ei firească, în rîndul marilor epopei ale libertății, sub nimbul ideilor progresului, ale dreptului inalienabil al omului de a se bucura demn de roadele pămîntului străbun, în familia unită și liberă a națiunii sale, alături de celelalte națiuni egale în drepturi.

Nu este un simplu accident calendaristic faptul că celebrarea independenței strălucește astăzi în constelația marilor aniversări de cultură ale poporului nostru. Independența a creat cadrul dezvol-

țării multilaterale a societății românești, a așezat premisele afirmării tuturor facultăților creatoare ale poporului, ale desăvîrșirii unității naționale, ale transformărilor democratice și socialiste de mai tîrziu. Independența coincide în timp cu primele angajări ale muncitorimii române în lupta de clasă pentru o orînduire nouă și cu cele dintîi creații clasice ale literaturii și artei românești, apte a fi înscrise în arsenalul valorilor spirituale ale omenirii.

«În timpul din urmă, mișcarea politică și literară a României începe să fie un obiect de mare luare aminte pentru Europa(...) Vitejia armatei noastre în războiul de peste Dunăre a fost o surprindere pentru opinia publică a Europei, care pînă atunci era deprinsă a-și dobîndi cunoștințele sale despre noi mai ales prin corespondenții de ziare. Astăzi oamenii luminați din străinătate par a simți că în privința întregii vieți a poporului român au fost prea puțin și prea rău informați și se întorc cu oarecare curiozitate spre cunoașterea unei națiuni ce a arătat o valoare mai mare decît i se presupunea.

Se înțelege că o parte a acestui interes s-a îndreptat și spre literatura română».

Sînt rînduri scrise de Titu Maiorescu în 1882. Le cităm ca o mărturie de epocă a consecințelor pe care le-a avut, pentru cultura noastră națională și pentru prețuirea ei în lume, vitejia armatei române în războiul pentru independență din 1877.

Statul național independent, proclamat în urmă cu 90 de ani și întregit acum o jumătate de secol, a fost așezat pe temelii noi, de nezdruncinat, prin revoluția populară și socialistă condusă de Partidul Comunist Român. În urma insurecției armate din august 1944, act de înaltă responsabilitate națională și internațională, România a participat cu toate forțele ei materiale și umane la înfrîngerea definitivă a fascismului. Sîngele ostașilor români, care cu decenii în urmă înroșise redutele din Balcani, a curs iarăși, în ajunul unui nou 9 Mai, pentru deplina eliberare a țării și apoi, pe cîmpiile Ungariei și în munții Cehoslovaciei, pentru instaurarea unei ere de pace și înoire în Europa și în lume. Transformările structurale care au avut loc în cele două decenii postbelice, operă complexă și vastă de edificare a economiei și culturii socialiste, strîns legate de tradițiile țării, apărarea necurmată și viguroasă a demnității și independenței naționale au dus la o stimulare fără precedent a tuturor energiilor creatoare ale poporului, situînd România contemporană printre țările cu cel mai înalt ritm de evoluție din lume. Istoria și prezentul se unesc astfel într-un tot. «Cel mai bun omagiu, cea mai mare recunoștință pe care o putem aduce acelora care s-au jertfit — spunea secretarul general al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu — este de a munci și de a face totul ca națiunea română să se înalțe continuu, tot mai sus, liberă și independentă în rîndul națiunilor socialiste, al națiunilor întregii lumi».

Cinematografia noastră, virtuală sinteză modernă a spiritului național, s-a născut în sînul unei culturi noi dar mature. Pe măsură ce se dezvoltă, ea nu se limitează la preocupări de ordin organizatoric, tehnic și ilustrativ, ci își pune în mod firesc, într-o formă specifică, unele din întrebările grave și decisive pe care literatura, teatrul și artele românești le-au avut în față în epocile lor de pionierat. Sînt întrebări legate de conținutul național și de formele de expresie, de raportul dintre experiența proprie și împrumut, de ceea ce este autentic și durabil sau convențional și efemer. Toate școlile de film s-au născut de altfel pe solul unei anumite culturi, printr-un dialog dinamic și profund cu datele unei anumite tradiții, create de-a lungul istoriei naționale. Teoria după care filmul ar fi apărut pe «un teren gol», ignorînd experiența celorlalte arte, ține de copilăria filmologiei, prea ahtiată după detalii de tehnică. În realitate, fluidul vital al tuturor școlilor cinematografice purcede dintr-o viață națională intensă, continuînd o practică artistică de milenii. Filmul a devenit artă acolo unde o cultură națională evoluată a putut să-și transfere și să-și transfigureze valorile și spiritul într-o formă nouă, capabilă în epoca noastră să o reprezinte prin excelență. De aceea nimic mai nociv pentru cinematografie decît sentimentul unei arte în sine.

CINEMATOGRAFIA ȘI TEMATICA ISTORICĂ

Unele opinii și teorii, generalizînd experiența mai mult sau mai puțin izolată a cîtorva cinematografii, au trecut sumar și expeditiv peste raportul dintre tematica istorică, cea de actualitate și specificul cinematografic. În genere, pornindu-se de la faptul că filmul e născut din fotografie — artă instantanee, a clipei de față — filmelor istorice li s-a rezervat de către unii statutul unui gen de divertisment, periferic și comercial. O privire mai îndeaproape a experienței diferitelor școli naționale relevă într-adevăr caracterul prin excelență contemporan al artei cinematografice, dar și un tratament al tematicii istorice care diferă de la o școală națională la alta. De unde și o ierarhie valorică diferită a tematicii și a genurilor. Dacă în cinematografia italiană, de pildă, filmele istorice n-au depășit aproape niciodată hotarul convenționalului, în cinematograful francez și britanic, permanența eposului popular și drama istorică au inspirat cîteva opere cinematografice de incontestabilă valoare, în timp ce în cinematografia americană și sovietică, filmele istorice — westernul și operele închinate celor trei revoluții — au constituit întregi curente de artă reprezentative în cel mai înalt grad pentru școlile respective.

În ceea ce ne privește, este semnificativ faptul că prima realizare de anvergură a cinematografiei românești, în condițiile deosebit de precare ale începutului, a fost dedicată epopeii independenței. Cu toată ingratitudinea oficială a vechiului regim față de eforturile de afirmare a unei cinematografii proprii, cîteva pelicule produse de-a lungul anilor probează interesul pionierilor filmului românesc pentru istoria națională. Pierdute unele din ele, vădind posibilități modeste altele, sau viciate uneori de o optică diformată, aceste filme aveau totuși meritul unor remarcabile intuiții tematice și de gen. «Războiul Independenței», turnat în 1912, își propunea să fie o reconstituire cvasidocumentară a evoluției războiului de la 1877, construindu-și scenariul cu multă fidelitate după cronicile de ziar, dar înscriind totodată în acțiune personaje și episoade consacrate de literatura sau plastica românească și intrate într-un fel de mitologie. «Ecaterina Teodoroiu» (1931) sugerează preocuparea pentru diversitatea subiectelor și a tipologiei, pentru oamenii simpli pe care istoria i-a scos din anonimat. Eposul popular românesc a atras atenția realizatorilor filmelor «Iancu Jianu» (1928) și «Haiducii» (1929). În cinematografia nouă, dezvoltată după Eliberare, tematica istorică a fost abordată îndeosebi prin intermediul unor ecranizări din literatura clasică, înregistrîndu-se, din păcate la mari distanțe, cîteva prime opere reprezentative: «Moara cu noroc» (1956) de Victor Iliu, «Pădurea spînzuraților» (1964) de Liviu Ciulei, «Răscoala» (1966) de Mircea Mureșan. Epopeia națională a fost susținută în ultimii ani prin crearea unor filme dedicate unor mari personalități și unor momente de răscruce din trecutul mai îndepărtat: «Tudor» (1963) și «Dacii» (1967). În fine, deocamdată ilustrată de o singură lucrare, s-a afirmat și specia filmului istoric de aventuri, prin «Haiducii» (1964). Filme de largă popularitate, compuse cu multă pasiune profesională și cu conștiința rolului pe care îl au în educația patriotică a spectatorilor, aceste producții și-au cîștigat o meritată prețuire. Documentarul — deși se află la începutul preocupării de a aduce pe ecran imaginea locurilor și a mărturiilor vii ale istoriei naționale — a ilustrat și el cîteva din paginile trecutului. Cea mai recentă realizare — *1877* — se face remarcată printr-o amploare sporită a investigațiilor, printr-o valorificare mai atentă a stampelor și a altor documente, prin filmări pe locurile reale ale desfășurării marilor fapte. Pentru 1967—1968 sînt în curs de realizare sau în proiect filmele artistice de lung metraj «Columna lui Traian», «Mihai Viteazul», «Cuza Vodă» și seriile a II-a și a III-a din «Haiducii».

SENTIMENTUL UNITĂȚII

Ca și tematica de actualitate de interesul cel mai acut, filmul istoric poate cunoaște însă o mai mare diversitate, o gamă mai întinsă de specii și de modalități. El solicită mai multe condeie de talent și pasiunea mai multor regizori, receptivi la valențele de profunzime, inedite, ale genului. Sursele de inspirație sînt bogate. Sentimentul unității dintre istorie și actualitate, dintre viața națională și creația artistică a caracterizat cele mai alese spirite ale culturii noastre, adesea independent de diversitatea concepțiilor lor estetice. Trecutul și prezentul au constituit totdeauna în operele noastre de artă două fețe ale aceleiași medalii. Străine de ideea de divertisment spectacular pe teme istorice, literatura și arta românească respiră conștiința gravă și transfigurată a istoriei văzută cu ochii prezentului, ca o existență apropiată și vie, dincolo de pînza subțire a timpului. De la confruntarea lui Mircea cu Dariu al lui Istaspe, atît de pregnant vizualizată de Eminescu, pînă la cele mai recente momente ale istoriei naționale, o suită nesfîrșită de eroi și fapte au căpătat o plăsmuire sesizantă în operele culte și în folclor, constituind o notă aparte pe care cultura românească o aduce în cultura universală. Cu conștiința că făcînd film istoric fac film de artă, film reprezentativ, sub semnul celei mai mari exigențe, studiourile noastre vor putea realiza mai curînd opere în care să vibreze, deplin și strălucitor, geniul de ieri și de azi al poporului român, crezul său înalt, frumusețea sa unică.

Valerian SAVA

A şaptea ediţie a festivalului internaţional al filmului de animaţie Annecy 1967 se apropie. Această iminenţă ne-a îndreptat paşii către citadela animaţiei. Solicitat să dea amănunte despre selecţia românească pentru festival, tovarăşul Marin Pîrîianu, directorul studioului «Animafilm» ne-a declarat:

— Nu se poate vorbi despre filme pentru Annecy, filme pentru Mamaia sau altele, destinate special unor festivaluri ori confruntări internaţionale. Acestea au o mare importanţă pentru producţia naţională în special sub raportul stimulării realizatorilor noştri, dar vreau să accentuez că marele nostru beneficiar este publicul românesc. Evident, dorim din tot sufletul o afirmare pe plan extern, dar aceasta nu constituie un scop în sine.

Deşi la «Animafilm» nu se lucrează «special» pentru Annecy, festivalul se află, normal, în preocupările tuturor. Pregătirile au început încă din vara trecută, după «Mamaia 1966», care a permis animatorilor o confruntare pe plan mondial. Cum se va oglindi practic acea confruntare, rămîne de văzut. Mărturisirile teoretice ale creatorilor le-am obţinut lansînd în mijlocul lor întrebările:

1. Ce a însemnat pentru dv., ca experienţă, festivalul internaţional de animaţie Mamaia 1966?
2. Ce credeţi despre viitorul apropiat al filmului de animaţie?

VIITORUL DESENULUI ANIMAT? - AVEM O ŞCOALĂ, DAR...

Întrebări la care ne-au răspuns cinci regizori. *FLORIN ANGHELESCU* (care a terminat recent «Expresul de noapte», un film de cartoane animate încadrat într-un serial de aventuri; scenariul M. Joldea.)

1. Astfel de confruntări sînt deosebit de utile. Ele îţi oferă posibilitatea să afli cu cine mai trudeşti pe ogorul animaţiei. Comparîndu-te cu ceilalţi, începi să ştii ce poţi şi ce nu poţi face.

2. Cred că, cu timpul, se vor produce două categorii de filme: una care va cuprinde filme experimentale — de ce nu le-am numi «de cenaclu» — şi o altă categorie mult mai mare, cuprinzînd filmele «de public» care vor beneficia masiv de încercările din prima categorie.

● *SABIN BĂLAŞA* (autorul filmului «Picătura», distins la Mamaia în 1966, a terminat noul său film «Libelula», o pledoarie pentru păstrarea combativităţii, chiar după obţinerea victoriei, o invitaţie la viaţă, la luptă, la vibraţie veşnică).

1. Mi-am dat seama că trebuie să părăsim repede stadiul de divertisment care-şi pune amprenta pe marea majoritate a filmelor noastre. Pot spune aşadar că această confruntare internaţională mi-a impus o clarificare de poziţie.

2. În animaţia mondială se remarcă abordarea din ce în ce mai substanţială a unei problematici de ton grav. Se caută un bogat conţinut conceptual. Fenomenul este dublat de adecvarea maximă, aproape chiar de subordonarea plasticii, faţă de idee. Pot să afirm că peste tot şi în scurt timp se va reveni la realism. Pentru că nimic nu este mai străin omului modern ca abstracţionismul, pe care eu personal îl consider un drum înfundat. Mai cred, foarte subiectiv, că foarte curînd animaţia va trăi prin autori totali. Este de-a dreptul rizibilă ideea de a disocia cele cîteva compartimente ale unui film de animaţie. Singur scenariul, poate, eventual, veni din afară sub formă de idee.

● *VIRGIL MOCANU* (autorul apreciatului «Basm» lucrează acum la filmul «Legendă», asupra căruia ne-a dat cîteva detalii: «Pentru filmul la care lucrez acum m-am apropiat de plastica vechilor fresce bizantine. Personajele mult stilizate, întrucîtva hieratice, se mişcă în decoruri inventate, cu o vegetaţie stranie, luxuriantă. Prin hieratismul personajelor şi sobrietatea gravă a mişcării, vreau să sugerez cîteva din cele mai nobile calităţi ale ţăranului român, cum ar fi cumpătarea, demnitatea şi dîrzenia.»)

1. Pentru mine, ca şi pentru colegii mei, acest eveniment a avut o importanţă deosebită, în special sub raportul informării. Apoi festivalul ne-a pus în situaţia de a ne prospecta forţele. Am constatat că ele nu sînt de neglijat. Dar pentru ca tînăra noastră animaţie să se circumscrie unui specific şi unei şcoli naţionale, se impune un efort dur pentru fiecare, pentru că fiecare va trebui să înceapă cu sine însuşi.

2. Cred că după acest moment caracterizat prin «căutări febrile», se va reveni la un realism pur, decantat de înţelegeri greşite.

GEORGE SIBIANU-SAIDEL (a terminat de curînd filmul «Mimetism» în grafica lui Benedict Gănescu. Pelicula ilustrează spiritual neajunsurile vieţii citadine moderne precum şi ritmul vertiginos de propagare a modei, în diferite sectoare ale vieţii.)

1. Ştiam, în general, că pe tărîmul animaţiei în ţara noastră mai sînt multe de făcut. Deşi nu mi-a infirmat această părere, Mamaia 1966 a fost pentru mine un fapt reconfortant, deoarece am constatat că resursele de care dispunem sînt îmbucurătoare. Evident, mai avem multe de făcut. Cred că ar trebui să începem prin clarificarea raporturilor existente între noţiunile de: experiment, tradiţie, public.

2. Cred cu putere că filmul de animaţie, în genere, este la început de drum. Îi prevăd o mare dezvoltare atît pe plan tematic cît şi pe planul mijloacelor de expresie.

● *OLIMP VĂRĂŞTEANU* (regizor şi desenator, el este autorul peliculei de cartoane animate «Cinci săptămîni în balon», după un scenariu inspirat Andei Boldur de celebrul roman al lui Jules Verne. Filmul este construit pe paralelismul dintre imagine şi un comentariu voit hazliu. Întregul are un caracter parodic).

1. Printre aspectele creaţiei asupra cărora festivalul de anul trecut a aruncat o lumină fie ea şi indirectă, ar fi de relevat banda sonoră a cărei importanţă în animaţie este covîrşitoare. Ne lipseşte încă acel echipament de înaltă tehnicitate, dar şi o fonotecă bogată. Din aceste motive, benzile sonore ale filmelor noastre nu prea sînt ceea ce ar trebui să fie. E drept că la aceasta mai contribuie şi colaborarea puţin cam intolerantă dintre regizori şi compozitori. Am dori ca aceştia din urmă să intre mai adînc în specificul animaţiei.

2. Deşi întrebarea este pusă la modul general, voi răspunde referindu-mă la viitorul animaţiei româneşti. Cred că ea va lua dezvoltarea pe care i-o dorim, dacă va reuşi să-şi găsească specificul naţional. Aceasta însă nu este posibil fără cîteva personalităţi puternice care, la rîndul lor, se vor putea dezvolta numai în condiţiile unei sporiri şi diversificări a producţiei, numai prin realizarea unor filme deosebit de dragi nouă, pe care le-aş numi de suflet».

● În chip de încheiere, am adresat tovarăşului MARIN SORESCU şeful redacţiei de scenarii a studioului «Animafilm», trei întrebări:

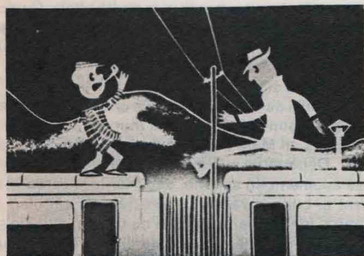
1. Cum apreciaţi nivelul actual al animaţiei româneşti?
2. Care sînt obiectivele imediate pe care trebuie să le atingă animaţia românească?
3. Ce credeţi despre posibilităţile filmului de animaţie?

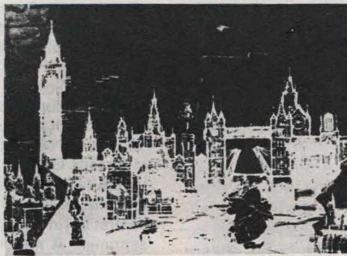
1. Cu animaţia românească se întîmplă un fenomen ciudat, explicabil, totuşi, în cele din urmă; mai întîi a avut un moment de vîrf — cînd de fapt nici nu exista ca şcoală — dar exista Gopo... Acum avem şcoală, dar... Bineînţeles nimeni nu se aşteaptă ca în 2 ani de la înfiinţarea ei, animaţia românească să înceapă producţia de capodopere în serie. Sîntem optimişti. Credem în trecerea timpului.

2. Talentul. Căutarea şi promovarea regizorilor, plasticienilor cu talent. Degeaba ştie omul meserie, degeaba depune toate eforturile (unii muncesc realmente enorm pentru un film pînă la urmă slab, slab). Dacă avem norocul să dăm peste 5—6 tineri pasionaţi de gen şi cu scînteia artei filmului de la natura-mamă, toate celelalte obiective pe care ni le-am propune se rezolvă de la sine. Altfel...

3. Am încredere în filmul animat ca artă.

Ştefan RACOVIŢĂ


„Expresul de noapte"(Florin Anghelescu)


„Cinci săptămîni în balon"(Olimp Vărăşteanu)


„Legendă"(Virgil Mocanu)

GOANA UMBRELOR NEPIERITOARE...

Mircea **MUREŞAN**



OVIDIU GOLOGAN

LIRIC

EPIC

TRIBUN

ELEGIAC



«O privire ardentă din dosul pleoapelor obosite, nobleţe spirituală sub trăsături aspre, uscate, povara anilor adunată în spatele încovoiat veşnic deasupra clapelor pianului sau peste grumazul fin al viorii, surîsul stins şi melancolic şi mîinile... mîinile lui miraculoase, degetele, degetele, degetele...»

Cam astfel i-a rămas în memorie lui Ovidiu Gologan chipul omului pe care dorea să-l filmeze, acum vreo 20 de ani.

«Dar creierii? Creierii se vor vedea?» a întrebat omul surîzînd cu ironia întoarsă parcă asupra sa, vrînd parcă să adauge: «Ce altceva sîntem? Ce altceva avem?»

Era George Enescu.

Umbra lui magnifică există şi azi undeva închisă într-o cutie de tinichea. Şi va exista totdeauna...

Iar pentru Ovidiu Gologan, pe atunci de aproape zece ani operator, ucenic al imaginii pe pînză, întîlnirea a însemnat aflarea punctului cardinal al goanei sale după mirifice umbre, busola interioară a artei bizare pe care o va oficia cu pasiune o viaţă, adunînd în minunate cutii ale Pandorei, umbre, umbre, umbre....

Umbre eterne cu sufletul lor, cu inima lor, cu simţămintele şi patimile lor, cu durerile, decepţiile, suferinţele lor, şi cu bucuriile şi cu victoriile lor. Cu gîndurile: cu «creierii» lor! Umbre rele şi bune...

Cincisprezece ani şi mai bine Ovidiu Gologan a fost reporter. Am auzit adeseori expresia «reporter special». Dacă «special» înseamnă prezent pretutindeni, în mijlocul evenimentelor celor mai însemnate, prezent cu un ochi căruia nu-i scapă esenţialul, cu energia pătrunderii şi a înţelegerii «pe loc», prezent cu intuiţia artistică, sfidînd primejdia la nevoie, atunci Ovidiu Gologan a fost un strălucit reporter special. Cu aparatul lui«Eyemo» în mînă, îl ştiu de pe coperta «Ziarului ştiinţelor», un număr de prin 44. Cu aparatul în mînă a străbătut mii de kilometri de front, surprinzînd soldaţilor ezitarea dinaintea morţii probabile în clipa saltului din tranşee, alături de ei ca un soldat. A străbătut încercuirea germană de la Băneasa, venind dinspre Tîncăbeşti la Bucureşti, în seara fierbinte a lui 23 August, să fie prezent la insurecţia armată, ca un insurgent. A fost vremea cimentării prieteniei, ce durează şi astăzi, cu alt «reporter special», Ion Cosma. Împreună, atunci şi mai tîrziu, după război, au fost prezenţi mereu în marea bătălie politică în care se angajase ţara, alături de cei ce cucereau puterea pas cu pas: muncitorii şi Partidul lor. «Primul 1 Mai liber!», «9 Mai», Ziua Victoriei!», «Prima aniversare a actului de la 23 August», «Naţionalizarea», «Primele gospodării colective», «Proclamarea Republicii!»... La toate aceste evenimente şi la multe altele, Ovidiu Gologan a fost martor cu aparatul în mînă, ca un manifestant, vibrînd şi entuziasmîndu-se, mîndru şi conştient că unealta din mîna lui e în slujba memoriei unui popor.

Ovidiu Gologan e un poet. Liric şi epic şi tribun şi elegiac!...

S-a născut la Constanţa dintr-o familie de ciobani mînaţi de oile lor din Ardeal peste munţi, pînă în Dobrogea, după păşune. A crescut cu întinsul albastru ori tulbure, ori cenuşiu, liniştit ori vrăjmaş, al Mării Negre, sub ochii mari deschişi şi albaştri. Ochi care ştiau să vadă... Depărtările nu l-au chemat, cîntecele sirenelor din zarea necunoscută nu l-au ademenit. În schimb, depărtările şi zarea i-au înnobilat sufletul, i-au sensibilizat şi cultivat văzul. De la străbunii săi oieri a păstrat dorul peregrinărilor în natură, îngemănarea dorului cu natura, duioşia şi asprimea. A mai moştenit statura atletică şi lărgimea umerilor care parcă nu s-ar potrivi neastîmpărului temperamental, instigat de neliniştea mării...

Astîmpăr n-a avut niciodată poetul Ovidiu Gologan. Îi privesc fişa de creaţie şi îl văd gonind neobosit după umbre: «O zi de tîrg la Sighişoara»; «Floarea Reginei», în Rarău; «Viaţă nouă», la Pechea;«Marinarii noştri»... şi iată-l întors o dată cu sufletul spre valurile mării.

Valurile vieţii l-au dus departe: Premiul de excelenţă — Milano, congresul UNIATEC; Premiul de la Cannes pentru «Pădurea spînzuraţilor», i se cuvine de asemenea; Premiul pentru cea mai bună imagine la Mamaia 1965!...

Poate că fotografia filmului «Pădurea spînzuraţilor» înseamnă pentru Ovidiu Gologan un fel de corolar artistic al unei lungi cariere în slujba umbrelor. Dar Ovidiu Gologan a fost acum vreo zece ani autorul minunatelor imagini ale «Morii cu noroc». Între cele două filme e o distanţă în ani, niciuna valorică, sînt diferenţe dar şi sensibile înrudiri. În «Moara cu noroc» pensulaţia tuşului pe celuloid e în clar-obscur, în «Pădurea spînzuraţilor», infinite nuanţe de griuri. Dinamica primului constă în stabilitatea cadrului, a celui de-al doilea în mişcarea violentă. Atmosfera imaginii este de tumult în ambele: sub un cer sălbatic, ameninţător, într-unul, sub un cer inform şi indiferent în celălalt. Dar înrudirea cea mai mare rămîne imaginea gîndurilor, a sentimentelor, pasiunilor şi durerilor, a «creierilor» personajelor. Este ceea ce ştie Ovidiu Gologan de 20 de ani.

Regăsim numele lui pe multe generice. Şi cine ştie cîte mii de metri de peliculă aparţinîndu-i, au rămas nesemnate, şi din modestie dar şi potrivit condiţiei umane a artistului — poet al imaginilor cinematografice. O condiţie mai puţin cunoscută, uneori nerecunoscută....

Memoria lui e populată, bîntuită de umbrele gonite 30 de ani. Chipurile reale ale multora s-or fi şters de mult, amestecate în ţărînă. Multe feţe, mulţi ochi, multe mîini şi multe gînduri. Ovidiu le are în memoria minţii. Dar el nu este un om obişnuit, memoria lui aparţine tuturor, acum şi oricînd.

FRENCH—CANCAN

o producție a studiourilor franceze
REGIA: Jean Renoir
SCENARIUL: André-Paul Antoine, Jean Renoir
IMAGINEA: Michel Kelber
MUZICA: Georges Van Parys
INTERPRETEAZĂ: Jean Gabin, Françoise Arnoul, Maria Felix, Jean-Roger Caussimon, Gianni Esposito, Dora Doll. Cu concursul lui: André Claveau, Edith Piaf, Patachou, Jacques Pills

Un alt Renoir

În filmografia lui Jean Renoir, «French-Cancan» ocupă, într-un fel, un loc aparte, care te îndeamnă la reflecții... cronologice: a fost turnat cînd se împlineau 60 de ani de la nașterea autorului său, 30 de ani de la primul film al lui Renoir, 14 ani de la plecarea marelui cineast în exil, în 1941 (fiind cel dintîi film realizat de el în Franța, în 1954, după o absență atît de îndelungată). Iar noi îl avem pe ecrane după alți 13 ani...

Dacă am fi superstițioși, am merge la cinematograf cu anumite reticențe. Cum nu sîntem, vom da Cezarului ce-i al Cezarului, pentru că un film de Renoir merită oricum să fie văzut. Dar deși «French-Cancan» este mai bun decît multe pelicule din repertoriul obișnuit al cinematografelor noastre, această premieră întîrziată ne va isca, totuși, sentimentul unui oarecare regret.

Ciclul prezentat omagial, acum cîteva luni, la «Cinematecă», a inclus cîteva opere crescute din tulpina viguroasă a personalității lui Jean Renoir — între care «Bestia umană» și alte filme ale anilor' 30. «French-Cancan» ilustrează o altă perioadă de creație și poartă parcă grifa unui alt Renoir.

Filmul evocă Parisul de la sfîrșitul veacului trecut, lumea în care a trăit tatăl cineastului, pictorul Auguste Renoir. Ca și «Caleașca de aur», realizat mai tîrziu, «French-Cancan» te face să te gîndești la pictura impresioniștilor ale cărei sugestii au fost folosite în reconstituirea atmosferei străzii sau a unor celebre locuri de petrecere ale vremii. Subiectul în sine n-are importanță. De altminteri, autorul spune el însuși: «dacă aș afirma că am făcut propriu-zis un film, n-ar fi exact; este mai degrabă o piesă de tapiserie, o compoziție în culori». Oricît de reușită ar fi această tapiserie, am fi preferat să vedem *un film* de Renoir, chiar unul mai vechi, chiar o reluare, deoarece sînt foarte mulți aceia care nu-i cunosc capodoperele. Mai ales că epoca reînviată în «French-Cancan», istoria pitorescului «Moulin Rouge», farmecul și vitalitatea popularului «cancan» au fost aduse pe ecran, mai recent, și de regizorii John Huston și Billy Wilder, ale căror filme au rulat la noi cu mare succes.

Poate că sub raportul *autenticității* tabloului de epocă, filmul lui Renoir este superior celor care l-au precedat pe ecranele noastre (deși au fost turnate ulterior). Dar ca *spectacol* cinematografic, ca «film de public» cum se dorește, comparația i-ar fi, credem, defavorabilă. Jean Gabin este un «domn» ca întotdeauna, Françoise Arnoul are gingășia micii spălătorese care ajunge vedetă la «Moulin Rouge», regretata Maria Felix joacă cu aplomb temperamentul femeii rănite în amorul ei propriu, apare și-un prinț romantic, generos și dezinteresat, care rezolvă toate problemele — există și un suspens: așteptarea dansului din final. «cancanul» (filmat în așa fel încît se pierde într-o imagine de ansamblu, altminteri, e drept, plină de nerv și mișcare). Subiect banal, personaje schematice, un film oarecare, în pofida afișului care sună ca un certificat de garanție. Rămîn muzica scrisă de George van Parys cu savoarea melodiilor epocii, virtuțile plastice și evocatoare ale imaginii, plăcerea întîlnirii cu niște buni actori și cîteva situații sau replici amuzante. E suficient — ai spune — pentru un film de această factură. Este însă vorba despre un film de Jean Renoir, și atunci lucrurile se schimbă. Ca să nu mai amintim de o bagatelă: întîrzierea premierei cu 13 ani!

Desigur că trecerea timpului ridează fața operelor de artă cinematografică. Sînt însă și filme care înfruntă anii păstrîndu-și nealterată vigoarea sau care — chiar dacă au patina anilor — se cer văzute și revăzute, ca pagini de antologie. Ideea prezentării unor filme mai vechi este binevenită. Există și comedii sau alte pelicule de divertisment care ar putea fi luate în considerație pentru îmbogățirea și varietatea repertoriului curent. Dar există și filme de mari creatori, opere de înaltă ținută, a căror prezentare ar putea dobîndi — ca în cazul unui film de Renoir — semnificația unui act de cultură. Cu condiția selecționării exigente, a unor criterii de valoare respectate consecvent. Este o datorie și față de spectatori, și față de prestigiul realizatorilor respectivi, un aspect al atît de mult discutatei probleme a culturii cinematografice. Știm că lucrurile pot fi privite și altfel. Că am putea spune că un film cum este «French-Cancan» «merge», și că în cazul de față facem mult zgomot pentru nimic. Este adevărat, filmul «merge», și chiar mai mult decît atît. Însă vedem atîtea filme care «merg», încît măcar de data asta să facem o excepție și — gîndindu-ne la opera cineastului care a creat «Iluzia cea mare» — să nu acceptăm acest «argument». Ca o chestiune de principiu.

D. COSTIN

REÎNTOARCEREA PE PĂMÎNT
o producție a studiourilor din R.P. Polonă
REGIA: Stanislaw Jedryka
SCENARIUL: Krzysztof Gruszczynski
IMAGINEA: Stanislaw Let
MUZICA: Wojciech Kilar
INTERPRETEAZĂ: Stanislaw Mikulski, Ewa Krzyzewska.

Sentimentul neputinței

Un film despre război și despre cei care au cunoscut războiul, despre dragoste și lașitate și despre o neașteptată reîntoarcere, despre încredere și despre spaima propriei micimi... Ar fi putut fi un film bun. Sînt însă lucruri care nu trebuie spuse cu imperceptibilul și dezarmantul surîs al candorii, fiindcă în astfel de cazuri frumoasele intenții se risipesc pe neașteptate și totul capătă o tentă mediocră și stîngace. Sens, în care filmul regizorului se constituie ca un folositor exemplu.

Senzația de «déjà vu» e acută. Drama retrospectivă a unui doctor din Polonia postbelică se consumă ca o mică întîmplare neplăcută. Nimic nu explodează, dar nici nu este extrem de rău făcut: nici tristețea femeii rămasă singură în aventura ei cu moartea, nici timpul prefacerilor sociale strigat de un tînăr rotofei în fața unei adunături amorfe. Nimic. Efortul realizatorilor a fost minim. Într-o schemă de-acum obișnuită, ei au turnat liniștiți și încrezători o poveste construită, de altfel, tot după o schemă la îndemînă. A fost ales deci un doctor încă tînăr și, în prima secvență a filmului, a fost pus, firește, să opereze, apoi să primească o cafea și în clipa următoare să-și amintească că odată, în timpul războiului, s-a temut de moarte. Pentru ca totuși povestea să aibă un dumnezeu mai acătării, spaima de moarte a bărbatului e net contrapunctată de dorința femeii care-l însoțește de a sfîrși cît mai grabnic cu viața; femeia judecă cu simplitate, ea nu înțelege refuzul bărbatului de a-i lega mîinile atîta vreme cît, secătuiți de lungul calvar al evadării dintr-un convoi de prizonieri, au hotărît ca amîndoi să moară aruncîndu-se în apa tulbure a fluviului. Dar pînă a afla toate acestea, a trebuit să-l urmărim pe doctor făcînd lucruri obișnuite (mîncînd, mergînd, privind, etc.), și deodată amintindu-și vechea întîmplare, podul, mîinile întinse ale femeii, fuga, sfărîmarea cătușii care-i lega (!), din nou rugămintea femeii și refuzul lui de neînțeles. În cele din urmă se pricepe despre ce e vorba, și abia atunci femeia se va arunca, iar el va privi inert apa. Iar în vremea asta, ca doctor, peste ani și ani, evident, lîngă pod, eroul va face respirație artificială unei sinucigașe, aruncînd o scurtă ochiadă spre ciorapul ușor rupt al infirmierei care-l iubește cu timiditate. Cu asta s-ar încheia prima parte a filmului.

Partea a doua se ocupă de reîntoarcerea femeii care a reușit să-și păstreze nealterate cîteva nedumeriri, dar numai atîta vreme cît doctorul se va jena să se explice, ceea ce în cele din urmă se și întîmplă, adică el se explică jenîndu-se, nu folosește cuvinte mari, ci se străduiește să rămînă om și să nu fie penibil. La rîndul ei, femeia, salvată de la moarte printr-o altfel de minune, se obișnuiește cu gîndul că celălalt a fost laș și petrec noaptea împreună și dimineața se despart pentru totdeauna privindu-se urît. În aceeași dimineață doctorul va sorbi reglementara cafea, apoi, adus din umeri, se va îndrepta pentru o scurtă plimbare spre știutul pod. Doi actori buni — Ewa Krzyzewska și Stanislaw Mikulski, sfătuiți, probabil, să accepte un număr restrîns de nuanțe imperative, arareori reușesc să repare ce mai putea fi reparat. Imaginea încărcată, bineînțeles, de ceață, cu scurte izbucniri de lumină reconfortante, dar fără funcționalitate.

Peste tot filmul plutește, ca un abur greu, candoarea regizorului. Îmi închipui că atunci cînd a fost terminat acest film, cei care l-au făcut au avut pentru o clipă sentimentul confuz al neputinței.

Constantin STOICIU

OMUL FĂRĂ PAŞAPORT
o producţie a studioului «Mosfilm»
REGIA: Anatoli Bobrovski
SCENARIUL: Vladimir Kuzneţov
IMAGINEA: Vladimir Boganov
MUZICA: A. Zaţepin
INTERPRETEAZĂ: V. Zamanski, G. Frolov, N. Griţenko, L. Skirda, A. Eibojenko, M. Pogorjelski, V. Osenev.

Dincolo de aventură

Psihologia unui spion este, probabil, una din cele mai curioase din galeria umană a tuturor secolelor, un obiect de studiu palpitant pentru cercetătorul dispus să se încurce în meandrele ei neaşteptate şi, oricînd, un subiect fascinant pentru spectatorul care-i ignoră dedesubturile. Totuşi nu ea formează obiectul celor mai multe filme «de spionaj», ci comportamentul mai mult sau mai puţin spectaculos al spionului, acţiunile lui, într-un cuvînt, conjuctura neobişnuită în care este angrenat.

Ne amintim, însă, ca de o stachetă ridicată cîndva la o anumită înălţime şi uitată acolo, indiferentă şi netulburată — filmul cehoslovac «Omul cu două feţe». Exemplul nu este citat întîmplător, căci el evidenţiază unele similitudini cu filmul de faţă — cel puţin de intenţie. Este acelaşi caz al spionului care — recrutat dintre excetăţenii unui stat — este trimis să-şi exercite «profesiunea» în propria ţară. Aici pulsul tumultos al unei vieţi libere şi cinstite îl fac conştient de nimicnicia sa omenească — moment de plecare al unei drame sufleteşti (care se termină de obicei stereotip, cu predarea benevolă în mîna organelor de stat). Aceasta este situaţia clasică care permite cineaştilor ca, dincolo de aventură, să sondeze psihologia personajului în cauză, să-i notifice nu numai reactiile fizice, ci şi pe cele sentimentale. Este ceea ce reuşea în «Omul cu două feţe» şi se încearcă în «Omul fără paşaport».

Fabulaţia aventuroasă a acestui film conţine o doză de neprevăzut şi de suspense de bună calitate care ne obligă la discreţie. Interesează în schimb — şi se poate discuta fără a diminua cu nimic surpriza legitimă pe care şi-o doreşte spectatorul — fizionomia morală a eroului şi modul în care se confruntă în ea diferite concepţii, din momentul în care începe să se contureze eventualitatea autodivulgării. Spionul acestui film este un reprezentant aproape perfect al tagmei sale: inteligent şi inventiv, curajos şi cinic; este genul de om care ucide fără ezitare, cu un calm antrenat, care-l scuteşte de complicaţii ulterioare. Breşa în acest sistem redutabil o face o dragoste neaşteptată, absurdă în cazul unui «spion absolut».

Amănuntele relatate se încadrează şi ele, desigur, în nişte tipare ale genului mai mult sau mai puţin cunoscute. Meritoriu este însă, în filmul lui Anatoli Bobrovski, felul în care au fost evitate şabloanele de «punere în pagină» a acestor amănunte. Spionul nu este propriu-zis un îndrăgostit; el rămîne un simplu cuceritor, dar femeia căreia îi acordase o trecătoare simpatie îl iubeşte cu adevărat. Ceea ce îl deconcertează este descoperirea sentimentului profund la alţi oameni şi, mai ales, faptul că propria lui persoană poate inspira acest sentiment profund. Şi dacă revelaţia nu implică în el transformări radicale — continuă să acţioneze ca un trădător şi un ucigaş — o face nu pentru că ar fi un nerecuperabil, ci pentru că sufletul lui are încă un atribut: frica. În ciuda temerităţii sale aparente, este un om terorizat de obsesia celor întipărite în minte în şcoala de instructaj de peste graniţă: că odată capturat, va fi torturat şi maltratat insuportabil. Acestui om, dăltuit parcă în piatră, îi este oroare de durerea fizică. Şi vechile reprezentări se dovedesc a fi mai puternice decît seducţia unei vieţi normale, alături de cea care îl iubeşte. Ezită să se predea şi securitatea îl va prinde înainte de a se hotărî. Un sfîrşit antitradiţional, care conferă un merit în plus filmului «Omul fără paşaport» este realizat cu acurateţe profesională, lipsită de străluciri dar şi de pete negre.

Dinu KIVU

JANDARMUL LA NEW YORK
o producţie a studiourilor franceze
REGIA: Jean Girault
SCENARIUL ŞI ADAPTAREA: Jacques Vilfrid, Jean Girault după o idee de Richard Balducci
IMAGINEA: Edmond Séchan
MUZICA: Raymond Lefevre, Paul Mauriat
INTERPRETEAZĂ: Louis de Funès, Michel Galabru, Christian Marin, Grosso şi Modo, Alan Scott, Jean Lefebvre, Geneviève Grad.

Inimitabilul de Funès

Iată-ne din nou divertiţi de inimitabilul de Funès. Inimitabil, în sensul cel mai concret, căci acest comedian de mare clasă incită la mimetism aidoma celorlalţi mari comici veritabili ai ecranului, Charlot, Stan şi Bran, Fernandel, Tati, Birlic.

De Funès ne descoperă un alt univers, spre care tinde poate şi realizatorul Pierre Etaix, dar cu mult mai puţin talent actoricesc, un univers al relaţiilor cotidiene mărunte din zona superindustrializată şi suprasolicitată de viteză a societăţii moderne. Este psihologia crispării individului de clasă mijlocie, asaltat de comenzi multiple ce se suprapun, tracasat de multitudinea apelurilor contradictorii, împăcînd atît vechile bune năravuri şi prejudecăţi ale lumii vechi de care aparţine, cît şi ritmica totuşi productivă şi obligatorie a lumii noi condusă de logica vitezei.

Crisparea provenind din raportul între comme-il-faut şi ritmizare-viteză, iată surgintea comicului marelui de Funès.

Desigur, epitetul de mai sus va şoca poate, dar numai un talent splendid, de comedian, condus de o aleasă şi fină inteligenţă şi cultură (e cazul într-adevăr cu artistul care e Louis de Funès) poate face din fiecare apariţie un regal de comic cinematografic atît de personal şi totuşi inepuizabil (amintim «Nevăzut-necunoscut», «Frumoasa americană», «Jandarmul din Saint Tropez» etc.).

E cazul şi cu această poveste banală în care situaţiile de loc inedite sau artistic conduse ne permit totuşi să-l întîlnim pe de Funès într-o excelentă formă.

Se spune că D-sa se ocupă în orele libere cu grădinăritul. Unul din primele capete de listă între actori şi în ceea ce priveşte încasările, îşi află refugiu, în orele libere ale modestei şi sobrei sale existenţe de intelectual distins, lîngă frumuseţea pură a florilor. Probabil acolo meditează asupra fiinţei umane a zilelor noastre căreia îi creionează un original contur — mărturie.

Savel ŞTIOPUL

PE GLOB

VISCONTI — MASTROIANNI. După colaborarea Visconti-Mastroianni în filmul «Străinul», ecranizarea romanului lui Camus, Visconti l-a convins pe Marcello Mastroianni să joace rolul compozitorului Puccini în filmul dedicat vieţii acestuia. Partenera sa, cîntăreaţa Maria Callas.

•

PE URMELE LUI ŞOTA RUSTAVELI. La studiourile de filme documentare şi ştiinţifice din Georgia a fost realizat filmul «Pe urmele lui Rustaveli» cu ocazia împlinirii a 800 de ani de la naşterea marelui poet georgian. Filmul a fost turnat la Tbilisi, la Mtzkhnet, străvechea capitală a Georgiei şi la Ierusalim, unde se pare că poetul şi-ar fi petrecut ultimii ani ai vieţii.

•

13 CANDIDATURI, UN SINGUR FILM. Record rar atins, filmul «Cui îi este frică de Virginia Woolf», a fost desemnat să candideze de 13 ori la premiul american «Oscar» pentru: cel mai bun film, cea mai bună interpretare feminină (Liz Taylor) şi masculină (Richard Burton), cele mai bune două roluri secundare (Sandy Dennis şi George Segal), cel mai bun regizor (Mike Nichols), cel mai bun scenariu (Ernest Lehman), cel mai bun montaj, cea mai bună direcţie artistică, cel mai bun operator, cea mai bună creatoare de costume, cea mai bună înregistrare muzicală şi, în sfîrşit, cea mai bună realizare sonoră.

UN EDITOR PARIZIAN DEVINE PRODUCĂTOR. Este vorba de Roland Laudenbach care conduce editura «La table ronde» şi care a semnat, cu ani în urmă, numeroase adaptări cinematografice. De data asta, editorul se va transforma în producător pentru a transpune pe ecran romanul «Vercingétorix» al lui Jean-Jacques Rochard. Realizator: Jean Aurel. În rolul Vercingétorix, Alain Delon şi în cel al lui Julius Caesar, Raf Vallone. Cécil Saint Laurent va scrie scenariul şi dialogurile.

ULCIORUL NU MERGE...

Jean Renoir pregăteşte un nou film, de data aceasta un film de scheciuri sau (pentru că «scheci» i se pare un cuvînt nesuferit) de «istorioare», cum îi place să spună. Aceste istorioare nu vor fi legate decît printr-o idee foarte generală, rezumată tot atît de general de Renoir: «Ulciorul nu merge de multe ori la apă» sau — mai pe larg — «Din timp în timp sînt unii oameni care s-au săturat, s-au săturat să fie martirizaţi, sau plictisiţi, sau persecutaţi şi atunci, într-un fel sau altul, vor să pună punct. Ei se revoltă. Dar revoltele mele nu sînt neapărat nişte mari revolte. Sînt mici răzvrătiri, nişte furtuni într-un pahar cu apă... Vreau să ilustrez un lucru pe care îl consider foarte important: ideea că nu există deosebiri între evenimentele care ne afectează. Orice eveniment este important. Sau nici un eveniment nu este important». Jean Renoir intenţionează să turneze cele cinci episoade ale filmului său (la data interviului, în fază de scenariu) cu Simone Signoret, Paul Meurisse, Pierre Olaf, Colette Brosset, Robert Dhéry şi Oscar Werner.

MOARTEA VINE PE PLOAIE
o producție a studiourilor din R.S. Cehoslovacă
REGIA: Andrej Lettrich
SCENARIUL: Josef Tallo
IMAGINEA: Karol Krska
MUZICA: Miroslav Broz
INTERPRETEAZĂ: Ladislav Chudik, Zdena Grúberová, Ivan Mistrík Viliam Polónyi, Mikulás Huba, Miriam Hynková.

Exerciții de logică

Film politist oarecare, «Moartea vine pe ploaie» se desfășoară șovăitor și neatractiv în jurul unei crime pasionale. Concluzia — stingher efort al realizatorilor de a formula o idee — constată rigiditatea și neputința criteriilor legale în confruntarea lor cu varietatea vinovăției omenești.

Căutînd cu orice preț originalitatea, regizorul încearcă să înnoiască înseși elementele definitorii ale genului. Ca rezultate însă obține doar personaje lipsite de individualitate. Fizionomiile se confundă, caracterele se contrazic, mereu modificate de cerințele unei acțiuni confuz prestabilite. Chiar și suspense-ul este în cea mai mare parte inexistent; rareori, cînd el intervine totuși, este creat artificial și la întîmplare («subtilă ironie» la adresa aici renegatului «suspense clasic»). Nenumărate piste false, toate ferite de riscuri și primejdii, limitează interesul filmului la ariditatea unui rebus, la un exercițiu de logică. Treptat însă autorul se încîlcește în aglomerația intrigilor și e sufocat de propriile sale intenții neexprimate. În ultima clipă, el improvizează cu stîngăcie o soluție salvatoare — neașteptată și nepotrivit de simplă. Dar cu asta tendința moralizatoare ca și dorința de spectaculos rămîn nerealizate.

Eva **HAVAȘ**

MONTPARNASSE 19
o producție a studiourilor franceze
REGIA: Jacques Becker
SCENARIUL ȘI ADAPTAREA: Jacques Becker, Max Ophuls și Henri Jeanson, după romanul lui Michel-Georges Michel
IMAGINEA: Christian Matras
MUZICA: Paul Misraki
INTERPRETEAZĂ: Gérard Philipe, Anouk Aimée, Lili Palmer, Léa Padovani, Gérard Séty, Lila Kedrova, Lino Ventura, Marianne Oswald

Tentația melodramei

Ambițios dar disparat, filmul lui Jacques Becker încearcă să oglindească viața zbuciumată a lui Amedeo Modigliani, una din stelele cele mai fascinante din cîte au strălucit, la vremea lor, pe firmamentul picturii moderne. «Montparnasse», asemeni multora dintre producțiile de acest gen, nu izbutește însă reconstituirea personalității lui Modigliani, în acele resorturi intime apte să explice în egală măsură viața și opera artistului. Existența celui care în 36 de ani de zbucium și de mizerie a creat o operă nemuritoare fără să izbutească totuși să-și cîștige un loc printre contemporani oferea substanță pentru o tragedie. Jacques Becker a extras de aici o melodramă. Nu opera pictorului a stat în acest caz în centrul atenției (ca în «Van Gogh» sau «Moulin Rouge»), ci planul erotic intriga amoroasă, insinifiantă în ultimă instanță. Atmosfera cenușie cadrele lungi în care plouă sfîrșesc prin a deveni obositoare. Ele se scurg fără a izbuti să sugereze o dimensiune lăuntrică.

Filmul ne prilejuiește însă reîntîlnirea cu unul dintre cei ma populari actori ai anilor 50—60, cu regretatul Gérard Philipe în rolul lui Modigliani, personaj de care, mai tîrziu, în ciuda unei existențe fundamental deosebite, avea să-l lege un sfîrșit similar.

Mircea **MOHOR**

MARI DISPĂRUȚI. Micha Auer, multă vreme unul dintre actorii cei mai scump plătiți ai Hollywood-ului — dar redevenit european de cîțiva ani — a murit la Roma, în vîrstă de 62 de ani unde se stabilise ca să poată turna mai ușor pentru producătorii italieni, francezi și englezi. Actor comic prin excelență, el a fost interpretul preferat al lui René Clair în timpul perioadei americane a regizorului. Spectatorii români au avut prilejul să-l revadă recent, alături de Marlene Dietrich, în filmul prezentat de Cinematecă,«Șapte păcate», răsunător succes de după cel de-al doilea război mondial.

Actorul și cîntărețul american Nelson Eddy, 65 de ani, vedetă a nenumărate filme muzicale, din care amintim «Rose Marie», «Robert Piratul», «Rosalie», a murit în urma unui atac de cord la Miami Beach.

VOINȚĂ. Maximilian Schell lucrează pe brînci ca să adune modesta sumă de 750 000 de dolari de care are nevoie ca să transpună pe ecran romanul «Castelul» de Kafka.

RECORD. S-au împlinit cinci ani de cînd filmul «West Side Story» (Poveste din cartierul de Vest) rulează la Paris, în exclusivitate, la un singur cinematograf, înregistrînd 1 464 396 intrări.

DIN NOU ANGELICA... Producătorul Francis Cosne pregătește două noi episoade ale aventurilor celebrei «Marchize a îngerilor», după unul din romanele semnate de Serge și Anne Golon, «Neîmblînzita Angelică». De data asta acțiunea se va desfășura la Roma, la Tunis și în Spania, unde Angelica va încerca să-și întîlnească soțul, ajuns pirat pe Mediterana. Filmele vor fi realizate, evident, de Bernard Borderie iar Angelica — Michèle Mercier se va reîntîlni cu Robert Hossein, partenerul ei din prima peliculă a seriei (ce pare nesfîrșită).

«ÎNCOTRO, LAVINIA?». Claudia Cardinale va fi vedeta noului film al regizorului Mario Monicelli, «Încotro, Lavinia?», o cronică a celor mai importante momente din viața unui exemplar din «fauna» care populează în America acele așa numite café-society (un soi de club). Alături de Claudia Cardinale, vor apare în film actori cunoscuți ca Laureen Bacall, Karl Malden, Trevor Howard și un debutant: celebrul toreador Luis Miguel Dominguin, soțul actriței Lucia Bosé.

JEAN GABIN ÎNTR-UN FILM ITALIAN. Fuga din Italia a unuia din apostolii antifascismului, Filippo Turati, va fi transpusă pe ecran de regizorul Silverio Blasi. Luptătorul rezistenței italiene, în prezent senator, Ferruccio Parri, care a organizat împreună cu Carlo Rosselli evadarea lui Turati, un alt senator, Sandro Pertini și un deputat Fernando Santi, tovarăși de luptă ai lui Turati, au contribuit cu mărturiile și amintirile lor, la elaborarea scenariului. Filmul va purta titlul unei gazete clandestine fondată în 1926 de Carlo Rosselli și Pietro Nenni: «Non Mollare» (Nu te lăsa). Actorul ales să întruchipeze figura lui Turati este Jean Gabin.

PREMII. René Clément a primit la Roma Premiul Europa'66 pentru «Arde Parisul?» cu prilejul primei proiecții a filmului în Italia.

•

Criticii flamanzi au decretat filmul lui Claude Lelouch , «Un bărbat și o femeie», cel mai bun din toate cele prezentate pe ecranele din Anvers în cursul anului trecut.

•

Globul de aur, care distinge cea mai bună actriță a anului, a fost decernat de către Asociația presei străine de la Hollywood, actriței franceze Anouk Aimée, pentru interpretarea din filmul «Un bărbat și o femeie».

•

Un grup de critici din 40 de țări a stabilit lista celor mai bune zece comedii turnate vreodată în lume. Din cele zece titluri, Franța bate recordul cu trei filme: «Milionul» și «Pălăria de paie florentină», realizate de René Clair și «Vacanța domnului Hulot» de Jacques Tati.

•

La festivalul filmelor pe 8 mm care a avut loc la New York, în categoria filmelor despre muzică premiul I a fost obținut de «Maya Plisețkaia», realizat de regizorul Vasili Katanian.

•

Premiul Armand-Tallier, destinat să recompenseze în fiecare an cea mai bună lucrare consacrată cinematografului, a fost decernat lui François Truffaut pentru cartea sa despre Alfred Hitchcock.

DUPĂ JAMES BOND, JAN FLEMMING... După ce a dat viață pe ecran în nenumărate episoade eroului lui Flemming, James Bond, se pare că actorul Sean Connery va interpreta acum și pe autor, adică pe Jan Flemming, într-un film dedicat vieții acestuia.

ITINERARIUL LUI MARCO POLO. O trupă cinematografică italiană va pleca într-o lungă călătorie în Asia, sub conducerea producătorului Silvio Battestini și va urma, pas cu pas, itinerariul parcurs acum 6 secole de celebrul explorator venețian. Filmul va purta titlul «Miliardarul» și se va strădui să înfățișeze publicului schimbările survenite de 600 de ani încoace în ținuturile străbătute de Marco Polo, din Persia pînă în China.

TATĂ DE FAMILIE. După atîtea filme despre condiția actuală a femeii în Italia, iată în sfîrșit un film și despre cum o duc bărbații în aceeași țară. Realizator: Nanni Loy, interpreții: Nino Manfredi și Leslie Caron. «Tată de familie» este oarecum continuarea celor 4 zile ale orașului Neapole, pentru că încearcă să ne arate ce au devenit, după 20 de ani, tinerii care au participat la tragicele evenimente din timpul ocupației naziste, înainte de eliberare. De fapt, este povestea unei generații. «Intenția mea, precizează Nanni Loy, este să schițez portretul critic a două personaje, un bărbat și o femeie, urmărindu-i zi de zi, ceas de ceas, timp de 20 de ani din viața lor comună. Nici un fapt senzațional nu le va tulbura existența, filmul va fi presărat cu întîmplări banale, cotidiene».

ÎNDRĂGOSTIŢII DIN MARONA,
o producţie a studiourilor din R.P. Polonă.
REGIA: Jerzy Zarzycki
SCENARIUL: Jaroslaw Iwaszkiewicz, Jerzy Zarzycki
IMAGINEA: Wieslaw Rutowicz
MUZICA: Andrzej Mundkowski
INTERPRETEAZĂ: Barbara Horawianka, Andrzej Antkowiak, Józef Lotysz, Wieslawa Mazurkiewicz, Jan Swiderski

Prea furibund romantismul acestei (cu orice preţ) «tragice poveşti de dragoste» (cum ne-o recomandă publicitatea poloneză supralicitînd, ca şi filmul); prea stridentă banalitatea ambianţei, supraîncărcată reţeaua de tensiune dramatică abătînd, ca în Grand-Guignol, grindina nenorocirilor asupra nefericiţilor amanţi (violenţa ipocriziei opiniei publice, mizeria, iminenţa morţii tînărului ftizic, soţia lui care apare în ultima clipă împiedicînd îndrăgostiţii să-şi spună adio) pentru ca filmul să mai producă asupra noastră emoţia scontată. Un tur de forţă scenaristic recoltează, ca într-o parodie, toate locurile comune ale tuturor legendelor de îndrăgostiţi (de la Verona la Toledo) fără a obţine — decît cu totul accidental — fiorul poetic al vreuneia. «Accidentele» fericite — existente mai ales în debutul povestirii: cîteva momente de subtil echivoc, pînă la precizarea sentimentului, sau analiza egoismului bolnavului — mărturisesc vocaţia regizorului pentru subtextul psihologic. Dar prea explicitul scenariu — şi mai ales dialogul de o platitudine record — anulează efortul regizoral şi pune în situaţii ridicole nişte interpreţi talentaţi: Barbara Horawianka, Andrzey Antkowiak, Józef Lotysz.

Alice MĂNOIU

COPIII LUI DON QUIJOTTE,
o producţie a studioului Mosfilm
REGIA: Evgheni Karelov
SCENARIUL: Nina Fomina
IMAGINEA: Emil Gulidov
MUZICA: G. Firtici
INTERPRETEAZĂ: Anatoli Papanov, Vera Orlova, Vladimir Korenev, Lev Prîgunov, Natalia Fateeva, Andriuşa Beleaninov

Un grafician polonez l-a desenat pe ilustrul erou al lui Cervantes purtînd drept scut o inimă mare, roşie. Către o asemenea interpretare au încercat realizatorii sovietici să-şi ducă eroul: un medic-mamoş, caracterizat printr-o nemărginită bunătate pe care o revarsă în juru-i. Analogia se opreşte aici.

Această — s-o numim-comedie sentimentală, are un filon liric de bun gust, arătînd că faptele de mare generozitate se fac simplu, fără retorisme, fără a-ţi afişa calităţile. Viaţa obişnuită a acestui medic ne-o dovedeşte. Ea îşi dezvăluie valoarea abia în final, cînd secretul ei se destramă: cei trei copii ai acestui Don Quijotte contemporan au fost ca şi acest al patrulea, copii părăsiţi, pe care el i-a înfiat. Dar cine o putea bănui?

O poveste pentru unii — banală, pentru alţii — incredibilă. Ea atestă însă un mod nobil de a gîndi existenţa ca un sacrificiu, ca o renunţare la meschinele interese ale comodităţii. Un umanism simplu şi cuceritor.

Filmul are, fireşte, destule lipsuri. Dar candoarea, nota sa principală, dezarmează.

Mihai CREANGĂ

SPIONUL,
o producţie a studioului A.P. Dovjenko — Kiev
REGIA ŞI SCENARIUL: Evgheni Şerstobitov
IMAGINEA: A. Bobrovnikov
MUZICA: A. Fattah
INTERPRETEAZĂ: Saşa Barsov, Tania Kliueva, Rafik Sabirov, Volodia Bedunkevici, Oleg Bîkov, Şurik Haritonov

Vechea formulă a teatrului în teatru a fost transpusă pe ecran. Filmul din film nu va fi însă «laţul» în care se va prinde cu premeditare conştiinţa unui rege, ci laţul care prinde din întîmplare o bandă de spioni străini, paraşutaţi pe malul Mării Negre, în apropiere de Odesa.

Cu excepţia intenţiei certe a autorilor de a face film în culori, ce-i drept perfect vizibilă, celelalte intenţii nu se prea definesc. În parte film poliţist cu pretenţia de a se adresa spectatorului-senior, în parte un fel de «Emil şi detectivii», deci film-poliţist cu actori-copii adresîndu-se spectatorului-junior, în parte idilic, în parte temerar, în parte presărat cu cîteva încercări de suspense generate de prea previzibile qui-pro-quo-uri; dar în totalitate un filmuleţ care trădează nu atît copilăria interpreţilor, cît cea a autorilor.

Poate copiii din sală se vor înţelege mai bine cu copiii de pe ecran decît am făcut-o noi.

Simona DARIE

CINE CĂLĂREŞTE UN TIGRU...,
o producţie British Lion Films
REGIA: Charles Crichton
SCENARIUL: Trevor Peacock
IMAGINEA: John von Kotze
MUZICA: Alexander Farris
INTERPRETEAZĂ: Tom Bell, Paul Rogers, Judi Dench, Kay Walsh, Jeremy Spenser, Ralph Michael, Ray Mc. Nally, Peter Madden

Cu un proverb indian, adus într-un insert la sfîrşitul filmului ca o morală, Charles Crichton încheie searbăd — precum începuse — povestea avatariilor unui răufăcător ispitit o clipă să apuce drumul cel bun. Ieşit de curînd din închisoare, unde îşi exersase umorul insolent cu gardienii, eroul păcătuieşte din nou, o dată, de două ori, pînă va fi iarăşi prins, insensibil la soluţia «recuperării» oferite brusc de scenarist. Filmul e o colecţie de şabloane. Mai întîi autorii nu uită să facă dovada sufletului frumos al personajului şi, iată, asistăm la cîteva gesturi generoase, unele periculoase: o vizită făcută unui deţinut — un bătrîn spărgător, fostul său magistru — ajutorul dat soţiei acestuia, care, bolnavă, duce acum o existenţă mizeră, darurile pe care le împarte cu duioşie copiilor dintr-un orfelinat. Posibilitatea de resurecţie morală e reprezentată, conform reţetarului pedagogico-sentimental, de idila cu o tînără educatoare candidă şi plină de abnegaţie. Chiar şi încercarea lui Crichton de a-şi complica personajul insinuînd că reacţiile violente, amărăciunea şi momentele lui de criză ar fi contestări ale lumii adverse în care nu se poate înrădăcina, e în cele din urmă, în lipsa unei viziuni adînci, proaspete, un simplu calc. «Cine călăreşte un tigru» rămîne un *thriller* mediocru, cu ambiţii de film psihologic.

George LITTERA

O FIȘĂ PE LUNĂ

— *Debutul?*

— Debutul, ca și mica mea istorie artistică stau sub semnul banalității și sînt lipsite de interes publicistic, mărturisește cu modestie Dana Comnea. Prima senzație de actor am avut-o în liceu cînd recitam Pușkin, Maiakovski, atunci am simțit pentru prima dată fiorul pe care ți-l dă intimitatea cu publicul. Doream să devin o actriță dar îmi lipsea curajul. Îmi spuneam ori poți fi ca Aura Buzescu, ori mai bine renunți.

— *Pregătirea profesională?*

— Institutul de Artă Cinematografică. Intrasem cu brio și felicitări. Numai ochiul exact de cineast al lui Jean Georgescu observase, după ce m-a lăudat: «Ai un ușor strabism, dar merge. Îți poate crea o particularitate interesantă». A urmat o muncă pe care n-o cunoșteam: lecțiile de mimică cu Mihai Popescu, la care mă simțeam stingheră, înfricoșată. Prima probă de film în anul I a fost însă atît de proastă încît m-a determinat să trec la secția de teatru. Și totuși, în ultimul an de institut, Cojar a avut curajul să mă propună pentru probă la «Alarmă în munți». Și am reușit.

— *Teatrul?*

— După absolvirea Institutului am jucat 2 ani la Teatrul din Galați, apoi în București la Teatrul Giulești.

— *Filmul?*

— Cum spuneam, primul și neașteptatul meu rol a fost Codița din «Alarmă în munți». Desigur nu a fost o revelație dar se întrevedeau premisele unei reușite. Au urmat însă filme de care nu îmi face plăcere să-mi amintesc: «Rîpa dracului», «Cinci oameni la drum». Din fericire lumea, ca și mine, le-a uitat. Apoi am interpretat roluri de mică întindere dar complexe ca dramaturgie în «Viața nu iartă», «Anotimpurile» și recent «Bucureștiul văzut de Mihai Iacob».

— *Televiziunea?*

— Am avut numai cîteva apariții. În afară de spectacolele televizate am interpretat mai recent rolul Margaretei Gautier într-un medalion teatral. De multe ori am recitat poezie.

— *Credeți că poezia a contribuit în mod deosebit la formarea dv. artistică?*

— Da. În profesiunea noastră în care nu depindem numai de noi, ci mult, foarte mult de regizor, public și critici, singură — poezia — îți poate oferi independența artistică. Cînd reciți ești singurul stăpîn al scenei, comunici direct cu publicul. Eu i-am rămas credincioasă. Nici teatrul nu mă interesează atunci cînd nu se apropie acea zonă poetică aptă să transmită înfiorarea, elevația emoțională și spirituală proprie poeziei.



DANA COMNEA

— *Vă satisface viața spirituală a actorilor?*

— Din ce în ce mai mult. Descopăr la ei o preocupare mereu mai serioasă pentru lucrurile de esență. Întîlnirile cu colegii mei nu mă dezamăgesc, nu-i găsesc rămași pe loc. Draga Olteanu, Amza Pellea și alții au evoluat interesant și ca oameni și ca artiști.

— *Cu ce regizor de film străin ați dori să lucrați?*

— Fellini, în special atunci cînd pătrunde în zonele subconștientului ființei omenești.

— *Ce actor străin v-ați alege ca partener?*

— Mastroianni.

— *Ce actriță v-a influențat?*

— Simone Signoret.

— *Ce pasiune aveți în afară de teatru și film?*

— Natura.

Bette Davis. Chipul ei era o erezie, talentul a transformat «erezia» într-o nouă religie.



CÎND VEDETELE VOR SĂ DEVINĂ ACTRIȚE



Marlene Dietrich. Timpul i-a furat tinerețea, dar talentul i-a adus consacrarea.

MIRAJUL VEDETEI

Hitchcock spunea că: «Cinematograful este un ecran așezat în fața multor scaune goale pe care trebuie să le umpli». Și dintotdeauna, creatorii și business-men-ii ecranului au căutat în fel și chip să satisfacă acest imperativ. Pentru Cecil B. de Mille formula magică cuprindea trei cuvinte: «Sînge, sex și Biblia.» Hitchcock a inventat suspense-ul. Ford a căutat excepționalul în banalitate, eroismul în cotidian, comicul în tragic. Producătorii cotau cel mai bine westernul, comediile mondene, melodrama și spectacolul-revistă. Idei, formule, rețete, scheme. Singurul scop — acela de a fi pe placul publicului, de a-i oferi exact ceea ce dorește. Tot producătorii înțeleseseră că filmul era uzina modernă care producea vise și idoli, pe care le vindea ieftin tuturor. Dar calculul financiar trebuia învăluit în undele feeriei. O nouă mitologie se cerea inventată, un nou Olimp se cerea populat. Producer-ii moderni așteptau asemenea anticului Paris să arunce mărul celei mai frumoase, celei mai atrăgătoare, celei care promitea să exprime cel mai bine gustul publicului în anumit moment, pe un anumit meridian. Și plutonul de nimfe, steluțe, stele, vedete și actrițe creștea. O întreagă constelație terestră, tot atît de mobilă ca și tiza ei celestă, dar cu mult mai efemeră, lumina prima împărăție a filmului — Hollywood. Publicul își alegea favorite. Samuel Goldwyn a fost printre primii care au considerat publicul drept arbitrul suprem: «Pînă cînd publicul nu-l vede pe un actor sau pe o actriță de neînlocuit, nu se poate vorbi de «adevărate stele» ci numai de «stele trecătoare» și aceasta nu o hotărîm noi producătorii, ci o hotărăște el, publicul».

Pentru a furniza milioanelor de kilometri de peliculă neimprimată chipuri mereu proaspete de vedete, se organizau adevărate campanii. Cele care erau hărăzite spre a fi lansate pe orbita gloriei și a succesului erau recrutate de pretutindeni: dintre pin-up-girls, cover-girls, manechine, figurante, din spectacole de music-hall sau de teatru, de pe stradă... Viitorul candidatelor la celebritate gravita în jurul unei singure întrebări: aveau sau nu aveau ștofa din care poate fi croită o vedetă, erau sau nu predestinate să întruchipeze «chipul de stea»?

Primele dinastii ale fimului au domnit exclusiv sub semnul constelației Vedetei. Una dintre primele celebrissime soliste ale ecranului a fost Mary Pickford. Contractele ei crescuseră în cîțiva ani de la 20 de dolari pe săptămînă la 2 milioane de dolari pe doi ani. Publicul a adoptat-o frenetic și pentru ea a inventat primele apelative drăgăstoase adresate Vedetei. Mary era «our Mary» — Mary a noastră, era «America's sweetheart» — iubita Americii, tot așa cum după patru decenii Marilyn va fi «our Marilyn», iar în Franța Brigitte Bardot va fi «notre Brigitte nationale». Goria Swanson, Clara Bow, MaeWest, Dita Parlo s-au urcat pe rînd pe soclul zeițelor ecranului, pentru a fi apoi detronate de altele, care la rîndul lor...

Pentru Jean Harlow se creează un nou cuvînt: «sex-appeal». Dintr-o obscură actriță, Marlene Dietrich este unsă peste noapte vedetă de către Sternberg și va incarna la superlativ tipul de vampă al anilor '30, dar talentul ei autentic o va face să treacă pragul adevăratei arte. Rita Hayworth provoacă revoluția în modă lansînd în lamentabilul film «Gilda» faimosul ei păr roșu și mănușile negre lungi.

Pedigree-ul vedetelor masculine nu era mai puțin celebru. De la Douglas Fairbanks și Rudolf Valentino la Gary Cooper, Clark Gable, Robert Taylor, Tyrone Power, John Wayne...

Hollywoodul trăia epoca frumuseților fulminante, a fascinantelor blonde platinate, al tipului «sexy», al vampelor.

Era epoca dictaturii absolute a Vedetei.

MIRACOLUL TALENTULUI

Și totuși pe undeva plutea presentimentul unei reacții. Nașterea vedetei anti-vedetă, a filmului anti-vis. Griffith o intuise încă din 1923: «Publicul se va sătura de vampe și va dori să vadă filme adevărate. Epoca lui Ibsen va veni și în film. În curînd regizorii se vor limita la analiza personajelor și la studii despre om, mai interesante decît «marile spectacole» de care publicul se va blaza». Dar această idee apăruse firavă la orizont și nu putea fi întrezărită încă cu ochiul liber. Același Samuel Goldwyn al cărui «flair» în depistarea vedetelor era necontestat, cînd a văzut-o pentru prima dată pe Bette Davis nu și-a putut stăpîni indignarea: «Unde ați găsit această ființă oribilă? Este cel mai domestic chip de femeie pe care l-am văzut vreodată. Nu va cunoaște niciodată succesul».

Pentru Hollywood-ul lui Goldwyn, tipul-Davis era o erezie. Dar Bette Davis promova de fapt o nouă religie care pleda pentru talentul născut și nu făcut, pentru magia personalității și nu pentru frumusețea fără substanță. Într-o lume în care «glamour» — strălucitor era sinonim cu frumusețe, adevăr artistic și succes, Bette Davis aducea mentalitatea actriței, de data asta a actriței scrisă cu litere mari. «Mă veți accepta pentru ceea ce știu să fac, nu pentru cum arăt. Pentru că vreau să dau viață la tot felul de personaje, și bătrîne și tinere, și urîte și rele, și plăcute și neplăcute.» Goldwyn îi prezisese o carieră mediocră. Bette Davis joacă prima oară film în 1931, iar în 1935 i se acordă primul Oscar («Pădurea împietrită»), în 1937 al doilea («Jezabel»). Și talentul Actriței s-a dovedit mai durabil decît frumusețea și tinerețea Vedetelor, de două ori perisabile în fața vîrstei și a modei. De acum înainte titlul de star va fi disputat în egală măsură de către Actriță și Vedetă.

MIGRAȚIA

Astăzi este însă și mai greu să privești mapamondul cinematografic și să hotărăști: Marilyn Monroe e vedetă,

Jeanne Moreau e actriță, Brigitte Bardot e vedetă, Anouk Aimée e actriță...

Cu un joc de cuvinte, Laurence Olivier exprima la o serată mondenă un adevăr: «În trecut actrițele doreau să ajungă vedete. Astăzi vedetele doresc să ajungă actrițe.»

Marilyn Monroe s-a lansat în lumea filmului după ce a apărut în costumul Evei pe coperta unui calendar publicitar pe care se menționa «numai pentru bărbați». Brigitte Bardot, după cîteva roluri obscure, se făcea remarcată în filmul lui Vadim «Și dumnezeu a creat femeia», în care apărea «costumată» ca și Marilyn, doar că filmul nu avea o mențiune restrictivă. Gina Lollobrigida a fost mai întîi Miss Roma și Miss Italia. Sophia Loren — Miss Italia, Miss Eleganța și publicul i-a văzut pentru prima dată chipul ilustrînd ieftinele «foto-romanzi». Toate aveau «stofă de vedete» și ascensiunea lor pe firmamentul stelelor era plină de «glamour». Marilyn Monroe devine «our Marilyn» și gloria națională a Statelor-Unite, B.B. devine «notre Brigitte» și este gloria națională a Franței. «Lollo» și Sophia își dispută același titlu reeditînd pe plan național rivalitatea din zilele filmului mut dintre Lydia Borelli și Francesca Bertini.

Marilyn era cea mai scump plătită vedetă a Hollywood-ului, boxoffice-ul Brigittei aducea Franței un cîștig mai mare decît regia uzinelor Renault. Ziarul «Time» scria că cele mai celebre silabe din lume sînt So-phi-a Lo-ren. Creatorul lui Jean Harlow, regizorul Hughes o invita pe Gina în Statele Unite pentru a face din ea «o divă care să le eclipseze pe toate celelalte».

ȘI TOTUȘI...

Și totuși, toate aceste vedete de faimă internațională nu aveau decît o singură dorință. Să fie recunoscute ca actrițe.

În plin succes, Marilyn refuză să mai turneze pentru casa Fox. Pleacă la New-York dornică să găsească la «Actor's Studio» adevărata atmosferă de creație artistică. la lecții de dicție, recitare, interpretare și: «pentru prima oară m-am simțit acceptată nu ca fenomen al naturii, ci pentru ceea ce puteam face. Pînă atunci nici nu îndrăzneam să gîndesc. Acum știam bine: singurul lucru pe care îl doream era să devin o adevărată actriță». După șase luni, în rolul Annei Christie în piesa lui O'Neill, criticii și ea însăși sînt uimiți de «noua Marilyn».

Bardot era de mult o celebritate internațională a vedetei antivedetă cînd Clouzot o descoperă ca actriță în «La Vérité». Iar anul trecut, premiul «Steaua de Cristal» pentru cea mai bună interpretare feminină îi este acordat pentru Maria din «Viva Maria», deși cealaltă Maria era Jeanne Moreau — Jeanne Moreau care în cinematografia de dincoace și de dincolo de Ocean, este considerată prima Actriță a filmului — și care avusese fantezia să apară într-un rol... de vedetă.

Lollobrigida nu pierde un prilej să declare: «Nu vreau să mi se recunoască numai frumusețea, ci și faptul că sînt actriță, că am talent». Sophia Loren își împrumută chipul de vedetă unor personaje realiste, profund umane, care nu îndeamnă la visare, ci la lacrimi sau rîs, unor personaje reputate pe tărîm literar: Ciocciara, Filumena Marturano, Maria din «Sechestratul din Altona», Pînă și Liz Taylor, ultima glorie națională a filmului american, pare să renunțe la fastul Cleopatrelor pentru a interpreta personajele lui Shakespeare, Albee sau Williams. Și ea, care este cotată la 2 milioane de dolari pentru fiecare rol, nu-și dorește decît să interpreteze în teatru rolul Ofeliei.

ADEVĂRATELE ACTRIȚE

Păstrînd tradiția, «Cape-Hollywood» continuă lansarea unei vedete pe an. Ursula Andress în 1965, RaquelWelsh în 1966 și magii de la Fox au anunțat pregătirea unei noi fuzee: Carita, finlandeză, blondă, 1,70, 23 de ani.

Dar Oscarul 1966 a fost decernat unei actrițe, unui star anti-star pe nume Julie Christie care de la 21 de ani joacă în compania teatrală «Royal Shakespeare» și care se afla doar la al doilea film cînd a primit trofeul. Iar Cannes-ul a acordat anul trecut premiul interpretării feminine compatrioatei sale, Vanessa Redgrave. Tot actriță de teatru, tot cunoscută interpretă a rolurilor shakespeariene, și la a cărei premieră în Ofelia, partenerul ei, Laurence Olivier, anunța publicul de la «Old Vic»: «Astă seară ați asistat la nașterea unei mari actrițe.» Vanessa Redgrave nu recunoaște că sex-appeal-ul ar fi corolarul calității de star și «nu are de gînd să uite să joace numai pentru că unii cred că are sex-appeal.»

Jeanne Moreau, cea mai tînără «pensionară» a Comediei Franceze, depășise cu mult vîrsta potrivită debutului unei vedete, cînd a început o strălucită carieră cinematografică. «Mi se spusese deseori că cinematograful era interzis unei comediene și am vrut să demonstrez contrariul. Viziunea modernă despre interpretare a făcut desuete etichetele de comediană, star, vedetă».

De fapt, etichetele nu s-au demodat, dar cruciada talentelor a ieșit învingătoare. Actrițele au eclipsat vedetele. Anul trecut la Cannes, Anouk Aimée nu făcea decît să surprindă pulsul noii epoci a filmului atunci cînd spunea gazetarilor: «Era divelor pe jumătate dezbrăcate în Cadillac-uri roz s-a sfîrșit, acum singurul lucru care contează este calitatea interpretării, calitatea filmului». Așa cum prevăzuse Griffith, cantitatea imensă de semifabricate cinematografice, de ready-made stars (vedete confecționate) a creat o senzație de prea-plin, de saturație. Publicul a descoperit în cele din urmă talentul, talentul care nu sclipește de la distanță, dar care pătrunde nevăzut pe firul emoțiilor celor mai intime.

Și totuși.

Și totuși, vor fi simțind oare profeții filmului, pe undeva, în depărtări, briza unei reacții?

Adina DARIAN

«Publicul se va sătura de vampe și va dori să vadă filme adevărate. Epoca lui Ibsen va veni și în film.»

GRIFFITH



Pentru fiecare generație, «Cape Hollywood» lansa o nouă blondă platinată: Jane Harlow

«Viziunea modernă despre interpretare a făcut desuete etichetele de comediană, star, vedetă».

JEANNE MOREAU



..dar M.M. gustase din fructul interzis vedetei: art-appeal-ul.

«În trecut actrițele doreau să ajungă vedete. Astăzi vedetele doresc să ajungă actrițe».

LAURENCE OLIVIER

...iar pe continent B.B. încerca să-și dubleze faima ei de vedetă cu cea de actriță



«Era divelor pe jumătate dezbrăcate în Cadillac-uri roz s-a sfîrșit, acum singurul lucru care contează este calitatea interpretării »

ANOUK AIMÉE

Julie CHRISTIE
ACTRIȚA ANULUI



1963, Bucureşti. Peter Brook şi Paul Scofield cu Royal Shakespeare Company: lumea fantastică a mareluiWill pe care-o descopeream zguduitoare, tot atît de nesfîrşită şi miraculoasă ca şi viaţa. Am văzut atunci două spectacole Shakespeare: «Regele Lear» şi «Comedia erorilor». Ne-am apropiat cu sfială şi sfinţenie de urmaşii celor care sub numele de «slujitori ai contelui Leicester», «slujitori ai Lordului Amiral» sau ai «contelui Pembroke» jucau teatru pe cele două maluri ale Tamisei în faţa poporului Londrei, dînd viaţă personajelor unui Kyd, Marlowe sau ale urmaşului lor din Stratford. Eram orbiţi de Brook şi Scofield.

Am cunoscut cîţiva băieţi tineri ai trupei. Semănau foarte mult cu noi. Obişnuiţi, veseli, simpli şi prietenoşi. Am stat ore întregi cu ei. Ne recitau din Shakespeare, vorbeam despre film şi teatru. Printre ei, o fată blondă la fel de simplă, lipsită de orice urmă de poză şi artificialitate. Jucase în «Comedia erorilor» rolul Lucianei. În interpretarea ei se realizase o răsturnare a concepţiei de reprezentare a acestei comedii shakespeariene. Luciana a încetat să mai fie un personaj în exclusivitate comic, structurat după o linie unică, definită de ideia preconcepută a unui obligatoriu purism.

Calea era nouă şi surprinzătoare: actriţa cu o uimitoare capacitate de adaptare şi improvizaţie *juca situaţiile*, atît comice cît şi tragice ale piesei, *mai mult decît personajul*.

Pe interpreta Lucianei o chema Julie Christie, avea 21 de ani şi de cîteva luni intrase în trupa din Stratford. Era mîndră de asta. După cum am aflat apoi, niciunul din marile ei succese de mai tîrziu n-a fost pentru ea un atît de mare prilej de bucurie ca această consacrare. Ceea ce ne-a fermecat atunci pe toţi la Julie Christie era nemaipomenita ei sinceritate, care făcea ca barierele obişnuite, acele lungi şi atente căutări de cunoaştere între oameni să devină, o dată cu apariţia ei, aproape inutile. Ne-a mărturisit că adoră teatrul. Era în ea, ca în fiecare din aceşti tineri, dincolo de căldura omenească şi deschiderea largă spre înţelegere, o seriozitate care provenea din ceea ce am înţeles mai tîrziu că aveau fiecare din ei: o deosebită mîndrie şi orgoliu al *profesiunii* lor, o conştiinţă superioară a misiunii pe care fiecare trebuia să o îndeplinească.

Mult mai tîrziu, cînd revistele cinematografice erau pline de pozele ei, cînd era proclamată cea mai bună actriţă a anului, cînd Oscar-ul venea să o consacre definitiv ca una din cele mai interesante apariţii actoriceşti, cînd reporterii se extaziau în faţa «faimosului ei surîs», a«faimoşilor ei ochi-cenuşii-albaştri», am revăzut-o în unul din filmele care i-au adus consacrarea, «Darling», în regia lui John Schlesinger.

«Nu seamănă de loc cu o vedetă», scria undeva nedumerit şi puţin contrariat un reporter profesionist al «Cinémonde»-ului. Într-adevăr, dacă Julie Christie s-a păstrat aşa cum era atunci cînd juca în «Comedia erorilor», cred că reporterul contrariat avea dreptate. Noţiunea de vedetă, de star, acest monstru sacru care pe Bresson l-a înspăimîntat întotdeauna, nu se potriveşte de loc Juliei Christie.

Atunci, în 1963, spunea că i-ar place mult să joace în film şi a adăugat cu modestie cînd unul din noi i-a spus că se pregăteşte să devină «film-director»: «şi eu am avut un rol mic într-un film al lui Schlesinger».

Micul rol de care povestea Julie era rolul din filmul «Billy mincinosul», filmul care a marcat începutul carierei ei în cinematograf, începutul drumului care se va încrucişa mai tîrziu din nou cu Schlesinger, apoi cu David Lean şi mai pe urmă cu François Truffaut.

«Aşteptam o legendă, scrie un alt reporter care vroia să-i ia un interviu în avion recentei laureate a Oscar-ului, şi aveam în faţa mea o fată tînără, obişnuită, pieptănată cu indiferenţă, care se temea de golurile de aer». Acest aliaj de simplitate şi sinceritate, pe care l-am cunoscut la Julie Christie l-am descoperit mai tîrziu şi în filmele ei.

Cariera ei nu este una din acele descoperiri miraculoase pe care le visează adolescentele şi pe care revistele de cinema din lume le pomenesc cu litere mari, adausuri fotografice şi exclamaţii de uimire. Ea nu şi-a trimis poza la «Cinémonde» pentru a fi publicată pe ultima pagină, cu indicaţii sumare privind vîrsta, statura, culoarea ochilor şi a părului, pentru a fi detectată de vreun regizor în căutare de vedete. Renumele ei nu i-a depăşit niciodată pînă acum realizările, aşa cum se întîmplă cu nu ştiu ce actriţă americană cu poze imense pe copertele cine-magazinelor, pe explicaţia cărora scrie: «Celebra vedetă XY a jucat în două filme pe care nu le-am văzut pînă acum». Ea a ştiut ce a vrut şi s-a pregătit pentru *profesiunea* de actor înainte de a se gîndi la situaţia de star.

Apariţia ei constituie un interesant şi îmbucurător fenomen în filmul european.O dată cu ea îşi face tot mai mult loc o nouă concepţie asupra vedetei de film, se restructurează un tip psiho-sociologic care a dominat uneori chiar dictatorial cinematograful.

Dintr-o simplă confecţie comercialo-publicistică vedeta tinde să devină situaţia firească de consacrare a unei puternice şi deosebit de originale personalităţi în *primul rînd artistice*.

S-a născut în India, într-un orăşel la poalele Himalaiei. La 18 ani, după ce a stat cîţiva ani în Sudul Franţei, la Tarbes, la nişte rude,«pentru a se perfecţiona în franceză», cum spunea ea, se hotărăşte pentru o profesiune: «voiam să devin actriţă, dar nu de cinema, ci de teatru» — şi atunci intră în celebra şcoală renumită prin seriozitatea ei, «Central School of Speech and Drama», unde face cu perseverenţă exerciţii de vorbire, de mişcare şi recitare şi se supune cu răbdare acelui lung şi obositor proces care explică succesul mare al şcolii engleze de actori de teatru. După absolvire îşi face practica într-un modest teatru de provincie din comitatul Essex. Ca urmare a cîtorva apariţii la televiziune, Julie Christie cunoaşte începutul celebrităţii. Se întoarce însă în teatru, la Birmingham, unde devine pentru cîteva luni membră în trupa de teatru a oraşului cu 14 lire pe săptămînă. Întrebată care este după părerea ei factorul principal care i-a determinat ascensiunea, ea a răspuns: «Şansa — şi mai ales existenţa unor oameni care au avut încredere în mine şi au ştiut să mă facă să dau tot ce am avut mai bun».

Care este explicaţia succesului ei artistic? Pe lîngă calităţile ei actoriceşti incontestabile: temperament, sensibilitate şi o extraordinară intuiţie, Julie Christie are o calitate nouă, foarte rară la actorii de film.

Într-o discuţie cu Godard, Robert Bresson explica aversiunea sa pentru folosirea actorilor profesionişti în film: «Există în ei prea multă obişnuinţă. Ei încearcă permanent să o uite, să se îndepărteze de ea, dar nu izbutesc niciodată. Este o prăpastie de netrecut între un actor, chiar dacă acesta face eforturi supraomeneşti să se uite pe sine,şi un om oarecare, pur în raport cu cinematograful, care nu ştie nimic despre el însuşi şi ţi se dezvăluie aşa cum n-ar face-o cu nimeni altcineva».

Această prăpastie de netrecut de care vorbeşte Bresson, pe care Godard propune să o înlăture prin negarea datelor actoriceşti din actorul de film, Julie Christie o trece în mod miraculos datorită tocmai acelei extraordinare sincerităţi care-i dă permanenta *puritate* în faţa filmului, pe care o visează Bresson. Pentru cea mai mare parte a actriţelor de film, aparatul este acela care printr-un joc atent şi complicat trebuie să le dezvăluie personalitatea. Rezerva taţă de excesul de teatralism le dă acestora o pasivitate în relaţia cu aparatul de filmat. Julie Christie domină însă aparatul şi — prin el — spectatorul. Evident că această totală sinceritate ar putea fi un neajuns dacă nu ar fi dublată, ca în cazul ei, de o neobişnuită bogăţie interioară, dacă «mărturiile» nu ar fi mereu noi, fascinante şi cuceritoare. Spre deosebire de alte actriţe care pornesc mai cu seamă de la date exterioare spre cucerirea aparatului de filmat şi care rămîn componente, este drept uneori excepţionale ale universului filmic, Julie Christie îl cucereşte pornind de la interior, realizînd în filmele sale o «ciudată ieşire din ecran», dînd naştere acelei senzaţii de prezenţă vie, de comunicare şi permanentă noutate pe care o dă contactul cu actorul de teatru, fără ca niciodată filmul să devină din această cauză mai puţin «cinematografic».

Noutatea şi forţa personalităţii sale actoriceşti rezidă în acelaşi dar al improvizaţiei pe care-l dovedise în «Comedia erorilor». Lumii înconjurătoare Julie Christie îi răspunde printr-o rară şi preţioasă calitate: o extraordinară capacitate de reacţie.

În «Darling», ea interpretează un personaj care ar putea fi o variantă tipologică a actriţei înseşi. Ar putea fi, pentru că nu putem să facem o apreciere superficială confundînd autenticitatea creaţiei ei cu identitatea actor-personaj.

Eroina suferă de un fel de narcisism modern, generat tocmai de acelaşi mediu care a născut star-ul ca un tip sociologic: o civilizaţie artificializată, dominată de un mod superficial şi exterior de prezentare a oamenilor, o lume stăpînită de cinema, reclame, emisiuni TV şi magazine ilustrate.

Pe «Darling», oamenii «*o văd*» înainte de a o cunoaşte. Asta îi dă putinţa ca,fascinată de propria ei frumuseţe, să se socotească îndreptăţită la o amoralitate copilărească care în cele din urmă o duce la un sfîrşit în care convenţionalul, decorul şi falsitatea triumfă.

Există în Julie Christie o permanentă dorinţă de joc nu atît actoricesc, cît un joc privit ca o activitate eliberatoare a fanteziei şi disponibilităţii sufleteşti. Pe această dorinţă s-a bazat fără îndoială Schlesinger cînd a distribuit-o în «Darling». Aceasta explică neprevăzutul continuu, noutatea permanentă, saltul din surpriză în surpriză pe care ni-l oferă ea în acest personaj: prima ei călătorie în tren cu Robert, telefonul pe care-l dă soţiei acestuia, discuţia între ea şi Laurence Harvey cînd se urcă pe masa lungă păşind pe cristalul lucios, ca un «cover-girl» printre miile de priviri admiratoare sau în scena de «Dolce vita» pariziană. Ca şi cum fiecare moment, fiecare situaţie, fiecare contact cu oamenii sau obiectele care o înconjoară ar fi pentru ea o nouă etapă de cunoaştere, o nouă revelaţie. Este marele ei secret, marea ei calitate. Filmul însuşi pare pentru ea ca o descoperire pe care şi-o doreşte mereu nouă. «Mi-ar plăcea să-mi reîncep viaţa de pînă la primul meu film, pentru că acum *ştiu* lucruri pe care nu le *ştiam* înainte». Astfel Julie Christie este, în fond, întruchiparea artistică a unei superioare adolescenţe poetice, pe care — de ce să n-o recunosc — i-am dori-o eternă.

Radu GABREA

Julie Christie:

«Viitorul? Nici nu îndrăznesc să mă gîndesc la el. Mă bucur enorm de prezent şi sper ca totul să rămînă aşa. Dar moda se schimbă şi mereu apar oameni noi, figuri noi. Şi deodată poţi descoperi că viaţa ta ca actriţă a fost mult prea scurtă».

În curînd
RĂZBUNAREA HAIDUCILOR

Deşi «Haiducii» nu s-au sfîrşit cu promiţătorul «va urma», Eugen Barbu, Mihai Opriş şi Dinu Cocea s-au hotărît să continue povestea peripeţiilor lor pe ecran. Ne vom reîntoarce în istorie, la începutul secolului al XIX-lea, ne vom reîntîlni cu haiducii şi domnitorii fanarioţi şi vom afla cum au evoluat destinele lor.

«Totul se va petrece în ritm de cavalcadă, pentru că însăşi epoca era o cavalcadă pe acel pămînt fără lege, prădat de otomani, furat de boieri, vîndut de domnitorii închinaţi Porţii» — spune regizorul Dinu Cocea.

ÎNTR-ADEVĂR, istoria acelei perioade frămîntate din viaţa Ţării Româneşti a prilejuit scenariştilor un bogat material dramaturgic pentru cele două filme, ale căror titluri provizorii sînt: «Răpirea fecioarelor» şi «Răzbunarea haiducilor». Dar provizorii sau nu titlurile definesc întrucîtva intenţiile autorilor. Se întrevăd răpiri şi răzbunări, omoruri, prădări sau lupte drepte, poveşti de dragoste şi uneltiri pentru domnie. Istoria a fost îmbogăţită de fantezia autorilor. Filmele povestesc despre haiducii împărţitori de dreptate, despre datinele poporului, despre domnitorul Hangerli şi despre cum a fost el vîndut de soţia sa, Haricleea Hangerli. Şi dacă alcătuirea distribuţiei este un prim test al succesului, Eliza Petrăchescu în rolul Haricleei Hangerli ne apare de pe acum ca o certă reuşită. Haricleea, femeie posedată pînă la nebunie de dragostea pentru fiul ei, nătîng şi limfatic, căruia vrea să-i asigure tronul, se conturează de la lectura scenariului cu un profil dramatic deosebit de pregnant. De asemenea, distribuirea lui George Constantin în rolul lui Pazvanoglu, un paşă răzvrătit, dornic să ia locul sultanului, este plină de promisiuni. Haricleea, Pazvanoglu, Hangerli sînt cîteva dintre personajele noi. Dintre cele vechi, Aniţa va fi mai activă, mai prezentă în aventurile haiducilor. Regizorul vorbeşte despre ea ca despre o femeie geloasă, mai capricioasă şi mai arţăgoasă decît am cunoscut-o în seria întîi. Dar interpreta ei, Marga Barbu, o apără: «Aniţa nu este mai puţin haiducă decît apărea în seria I-a. Dar Aniţa s-a maturizat, puterea ei de înţelegere s-a ascuţit, este aceeaşi şi totuşi o alta.» Aniţa va trece de la starea de ţărancă simplă şi isteaţă, la aceea a unei doamne care călătoreşte la Viena şi întreţine legături cu boieri de la Curte. Acoperind o arie de joc foarte largă, ea va trebui să încalece calul sau să execute dansul voalurilor, cu aceeaşi uşurinţă. În legătură cu pregătirea rolului, Marga Barbu ne-a spus: «Am răsfoit documente de epocă, poveşti despre hanurile Bucureştiului, am recitit «Trecute vieţi de doamne şi domniţe», care m-au ajutat să intru în atmosfera acelui început de secol XIX. Vieţile lor tumultuoase m-au inspirat şi am găsit multe detalii semnificative de comportare, care m-au ajutat să-mi îmbogăţesc personajul. Pregătirea fizică a fost la fel de importantă. Cu 2—3 luni înainte de începerea filmărilor, am reluat antrenamentele de călărie şi exerciţiile de dansuri orientale».

DAR SĂ NE REÎNTOARCEM la cele două filme. Se pare că aventura nu va fi un simplu procedeu epic, ci va deveni dimensiunea esenţială a filmului. Epoca, caracterele, structurile morale, aspiraţiile eroilor, se vor reliefa prin acţiune. Mai mult decît dialogul, mai mult decît investigaţiile psihologice, întîmplările propriu-zise vor fi acelea care vor caracteriza eroii.

Am întrebat pe regizorul Dinu Cocea în ce fel s-a folosit de experienţa seriei I-a: «De un real ajutor mi-au fost unele dintre observaţiile critice adresate «Haiducilor». Florian Potra nota insuficienţa înrudire cu eroii baladelor populare, sau I.D. Suchianu remarca de exemplu atenuarea violenţei atît de caracteristică epocii fanariote. În «Răpirea fecioarelor» ca şi în «Răzbunarea haiducilor», am apropiat haiducii de tipurile cîntate în balade: Groza haiducul, Baba lui Novac şi am accentuat în mod deosebit violenţa, dar nu ca factor formal, ci ca o dimensiune specifică acelei perioade convulsionate din istoria ţării noastre».

Dar violenţa acută sau sumbră, oricît de prezentă ar fi se retrage în secvenţele în care reîntîlnim figurile groteşti ale lui Belivacă şi Marghioliţa sau în care Parpanghel reapare cu aceeaşi explozie de haz cu care ne-a obişnuit în seria întîi.

George Voicu — care semnează imaginea — va avea prilejul să ne arate, de data aceasta în culori, peisajul Dunării la Porţile de Fier, în regiunea Cazanelor, la Călăraşi, în zona bălţilor, la Ostrov; palatul domnesc de la Cetatea Făgăraş, Vidinul.



Marga Barbu (Aniţa) încadrată de Dinu Cocea şi de operatorul George Voicu.

Foto: Al. BÎLU

CLANDESTINII CONTRA HOLLYWOOD

Îi poţi întîlni pe străzile din Los Angeles, San Francisco şi mai ales din New York, cu aparatul de filmat — de obicei de 8 mm, rar de 16 mm — în mînă, căutîndu-şi subiectele, filmîndu-le în locurile cele mai neaşteptate, sau improvizînd veritabile scene de ambiţie cinematografică. Sînt numiţi «clandestini» pentru că nu îi cunoaşte decît prea puţină lume. Ei înşişi îşi refuză reclama cotidiană, negînd violent Hollywood-ul şi, în general, tot ce este oficial.

Unii din ei sînt asemenea poeţilor ale căror manuscrise geniale stau încă închise în sertare; filmele lor n-au fost văzute decît de cîţiva prieteni. Cînd aceste pelicule încep să circule — bineînţeles tot în cadru restrîns, în special prin universităţi — autorii lor urcă pe prima treaptă a afirmării «clandestine». Ziariştii încep să-i caute pentru interviuri, festivalurile de artă se întrec în a-i număra printre participanţi, căci, la aceste festivaluri, ei se bucură de o audienţă triumfală (cazul lui Robert Downie la Festivalul de la Lincoln Center, 1966). «Clandestinii» ies, în acest moment, din anonimat, sînt consideraţi mari regizori «maudits», calificativ cu care de altfel se mîndresc. Ultima treaptă a consacrării le conferă prestigiu internaţional. Operele lor încep să fie obiect de analiză detaliată, sînt comentate în toată America, la fel ca şi în Europa. Într-adevăr, Shirley Clark («Lumea fierbinte»), John Cassavetes («Umbre»), Adolfas Mekas («Aleluia, coline») sînt în prezent nume familiare şi cinefililor. Şi ei au început în mod «clandestin ».

În ultimul timp, s-au asociat într-o cooperativă new-yorkeză de exploatare şi producţie, «Independent Film Makers» — finanţată de un Mecena al filmului, Louis Brigante — prin care speră să cucerească lumea. Şi nu este exclus să reuşească pentru că, deşi unii critici consideră că filmele lor au un aer «déjà vu», glasul lor exprimă o opinie sinceră, distinctă, de multe ori protestatară, în corul de convenţionalism care domină cinematograful oficial nord-american.

«Un clandestin» este un regizor protestatar



În SUBTERANUL se filmează la 50 de metri înălțime

În contrast cu pitorescul Vălenilor de Munte, dincolo, peste apele domoale ale Teleajănului, decorul devine sterp datorită dealurilor abrupte, cu straturi dense de nisip (cu variații de griuri), cu poalele pustii, sterile, pline de smîrcuri.

Pe aceste locuri neospitaliere și vitrege, unde noroiul clisos îți smulge încălțămintea din picioare iar frigul te pătrunde ca un curent electric, s-a ridicat anume o instalație de foraj la mare adîncime.

Aici buldozere scormonesc pămîntul, cisterne cară încă motorină — tone de motorină — în bazinele uriașe, argintii, ce sclipesc în peisajul muncii sondorilor.

Aici începe, de fapt, la propriu și la figurat, «forarea» *Subteranului*. Se vor filma scenele cele mai dramatice și mai spectaculoase: o erupție și un incendiu.

OMUL CARE ADUCE SOARE

În cabana din apropierea sondei, însă, toată echipa de filmare e într-o așteptare grea, apăsătoare (actorii sînt costumați, machiați, gata de replică. De cînd?).

Soarele nu vrea să iasă. Îl zărești undeva cum strălucește pe crestele îndepărtate și albe de zăpadă ale munților și observi cum se irosește timpul.

Am intrat și în vremea prînzului. Ziua e mai întunecoasă decît oricînd și sînt semne de ploaie. Nimeni nu mai are nici o speranță. Credința că o zi de filmare s-a pierdut, s-a statornicit în fiecare. Și totuși... o voce gravă și patetică se aude nu după mult timp în pragul ușii.

— Iese soarele!

Omul care intra și aducea soare era Toma Caragiu.

De peste deal cădea prima rază.

Toată echipa se ridică în picioare iar așteptarea atît de chinuitoare se transformă în bună dispoziție.

FOLOSIȚI CENTURILE DE SIGURANȚĂ LA ÎNĂLȚIMI CE TREC DE 3m

Astfel e formulat un paragraf din normele tehnice pentru sondori (N.T.S.). Dar pentru a atrage atenția și celor care uită, mai există și o tăbliță atîrnată în raza vizuală a celor ce lucrează pe podul sondei.

Cum să filmezi însă poziții spectaculoase, care să emoționeze? Cum să prinzi pe peliculă eroismul cotidian al sondorilor nu numai în lupta cu straturile poroase sau de gresie ale pămîntului, ci și cu înălțimile? Cum să redai mai interesant plastica scenariului? Înălțimea unei sonde se apropie de 50 m, dar în bătaia vîntului și a perspectivei de gol de sub picioare, metrajul crește miraculos. Regizorul Virgil Calotescu împreună cu operatorul șef C. Ionescu-Tonciu și-au amintit de experiența lor de vechi documentariști.

Legați de cei doi chiolbași ce stau atîrnați de cîrligul macaralei și cu aparatul de filmat în spate au început ascensiunea. Din urmă îi ajunge actorul Grigore Gonța, interpretul lui Virgil pe cele aproape 200 de scări ale turlei.

ERUPȚIE ȘI «ERUPȚIE»

— Trustule! M-auzi trustule! Aici Negra! 138! Negra, erupe! Se aude vocea Ortansei (Monica Ghiuță) cerînd ajutoare prin aparatul de emisiune.

Inginerul Albu (Constantin Codrescu) plin de țiței pe față și pe haine intră disperat în cadru pentru a încerca să obțină el însuși legătura cu trustul. Trebuie să sosească ajutoare cît mai grabnic. Totul le «cade» bine regizorului și operatorului dar există un dar... nu se văd pe geam rafale de țiței, ci de noroi galben — compoziție adusă pe furtun din batal (loc de preparare a noroiului). Impresia nu este nici pe departe a unei erupții. În alți termeni am spune «mult zgomot pentru nimic». Ce-i de făcut? Să se introducă culoare! Dar oricîtă s-ar introduce, s-ar pierde în apă.

— Să se amestece compoziția cu motorină și ulei! îi vine ideea regizorului.

Urmează cîteva minute de noi pregătiri. Totul trebuie chibzuit deoarece compoziția aruncată de furtun în jeturi puternice nu durează decît două minute. Adică exact cît ar fi nevoie pentru tragerea cadrului. E necesar deci să se fixeze o unitate de timp între pornirea noii soluții (distanța este de peste 100 m) și intrarea inginerului Albu care anunță «erupția».

Scena s-a repetat mai întîi, apoi se trage. Și dacă n-ai fi cunoscut secretul, te-ai fi înspăimîntat de ce se vedea. Într-adevăr impresia era că afară se petrece un cataclism.

Ștefan GEORGESCU



Trei dintre interpreții «Subteranului»: Toma Caragiu, Constantin Codrescu și Emil Botta.

Foto: Ș. CIUREA

DISTRACȚIILE DOMNULUI HULOT

După opt ani, Tati luptîndu-se pînă la ultima suflare, a triumfat. Ultimul său film cu un titlu englezesc «Playtime» este terminat. El povestește aventurile prin Paris ale unui grup de turiști străini. Ei descoperă cu stupoare aci același peisaj ca și cel pe care tocmai l-au părăsit. Filmul nu vrea să fie o satiră a vieții inundată de arhitectura modernă. Pur și simplu, Tati arată că printre zgîrie nori de oțel și sticlă — oamenii rămîn totdeauna oameni. Comicul lui Tati plin de omenesc își găsește acum în acest univers o nouă dimensiune. Pentru turnare, Tati și-a construit un mic orășel, Tativille, lîngă St. Maurice: zgîrie-nori de sticlă și oțel, scări rulante, centrale electrice, clădiri de patru etaje care se deplasează.

«Mi-au trebuit opt luni ca să-mi construiesc orășelul. Era magnific, exact așa cum trebuia. Aș fi vrut ca orășelul să fie folosit mai tîrziu de cineaștii tineri. Dar a fost ras de pe fața pămîntului: o variantă a unei autostrăzi moderne a trebuit să treacă pe terenul ei».

În «Playtime» reapare figura cunoscută a domnului Hulot cu pălăria mare și pasul său de gumă. «Am jucat aproape totdeauna cu spatele. Este unghiul meu cel mai avantajos, cel mai comic. Mi-a fost foarte greu. De trei ori am trebuit să întrerup turnarea și de trei ori s-o reîncep. Pentru că dacă un om este foarte conștiincios, financiarii se neliniștesc, bancherii îl amenință. Și termină filmul ruinat, plin de datorii și cu propria sa casă ipotecată».

La sediul său din Garenne—Colombes (un imobil nou care seamănă cu cele din ultimul său film) printre trofeele a 18 ani de cinema, lîngă fotoliul turnant de dentist cu care domnul Hulot juca cărți la două mese deodată, Tati s-a ascuns. Acum, cînd trebuie să-și culeagă laurii, simte mai mult ca oricînd dorința să întoarcă spatele și să fugă.

Tati: «Am jucat întotdeauna cu spatele»...



Un decor de sticle de bere... dincolo de el: AMPRENTA

Pe platoul nr. 2, filmul lui Vladimir Popescu-Doreanu se apropie de sfîrşit. Din nou decorul — de data aceasta realizat de Constantin Simionescu, reţine atenţia. Este un bar — niciun film poliţist care se respectă nu se lipseşte de o secvenţă petrecută într-un bar — foarte original gîndit. În orice caz original în ochii celor care construiesc barurile ca pe nişte restaurante cu un ring mai mare. Pereţi de piatră de rîu, colţuri retrase, mese mici. Un perete despărţitor din sticlă groasă, verde închis, de mare efect sub lumina reflectoarelor, atrage în mod special atenţia. Dacă te apropii, descoperi că peretele este făcut din sticle de bere...

În acest decor Marga Barbu, Emmeric Schäffer şi Mihai Berechet au avut de susţinut o scenă «tare» cu suspense şi cu tot ceea ce trebuie să aibă o asemenea scenă de film poliţist care se petrece într-un bar. Rezultatul, ca întotdeauna, se va vedea însă numai pe ecran.



Regizorul Vladimir Popescu-Doreanu şi cîţiva dintre participanţii de la secvenţa barului.



Marga Barbu, Mihai Berechet şi decorul lui Constantin Simionescu

Foto: A. MIHAILOPOL

LUIS BUÑUEL: ...ACUM ESTE RÎNDUL ALTORA

1928. Sfîrşitul acelor «années folles» ce au urmat primului război mondial. În viaţa literară şi artistică a Parisului, scandalurile se ţin lanţ. «Scandaloasă» această «Frumoasă a zilei» a tînărului reporter Joseph Kessel, apărută la Gallimard şi scandalos acest film «Veacul de aur» pe care tînărul spaniol Luis Buñuel îl turnează cu banii unui Mecena, Vicontele de Noailles.

După patruzeci de ani, Buñuel şi Kessel se reîntîlnesc. Despărţirea de cinema a unuia din cei mai mari autori de filme se face azi prin ecranizarea romanului lui Joseph Kessel, «Belle de jour», cu Catherine Deneuve în rolul principal.

«Am ales acest roman demodat, spune Buñuel, care nu e nici o mare operă literară, nici un roman de avangardă. Ceea ce m-a interesat a fost complexitatea personajului feminin. Cartea, pentru regizorul de film, nu este niciodată decît un suport... Lumea crede despre mine că nu iubesc oamenii. Nimic mai neadevărat. M-a acuzat că mă complac în a le arăta urîţenia, viciile, cruzimea, stupiditatea falselor iluzii şi a credinţelor. În realitate, toate durerile umanităţii sînt pentru mine motive de iubire. Pe aceşti oameni, aceste femei, care sînt eroii filmelor mele şi a căror urîţenie mi se reproşează, eu nu-i găsesc de loc urîţi. Iubesc frumuseţea şi puritatea din ei...

...Rămîn întotdeauna ataşat de ideile filmelor mele, deşi nu le mai revăd niciodată. Ţin foarte mult la filmul «Veacul de aur», la starea de spirit, la libertatea faţă de bani şi succes în care am făcut filmul. Revolta suprarealistă, deşi n-a fost depăşită din punct de vedere politic şi moral, nu mai e pentru mine o necesitate. La vremea mea, am depus mărturie... Acum e rîndul altora.»



Buster Keaton în rolul libertului Eronius.

BECKETT FILMEAZĂ MOARTEA LUI MALEC

Buster Keaton a apărut pentru ultima oară pe ecran. Purtîndu-şi pălăria rotundă şi joasă de altădată, tăcut ca în epoca sa de glorie, filmat sub supravegherea lui Beckett şi Alan Schneider (care a montat «În aşteptarea lui Godot» pe Broadway) într-un film în care singurul cuvînt care se pronunţă este «sst!».Fugind de privirile omeneşti, trecînd dintr-o curte sordidă într-un apartament părăginit, neputînd suporta nici o privire, fie ea a unei păsări a cărei colivie o acoperă sau a peştişorului roşu al cărui ochi rotund fixîndu-l prin sticla groasă a acvariului îl paralizează. Malec transpune parcă cu fiecare gest, disperarea lucidă a dramelor beckett-iene. Dirijat de Beckett, personajul interpretat de Keaton se aventurează în «Film» pe un drum simbolic al morţii în care pare că va fi definitiv absorbit. Şi astfel, în acest film, în fond o suită de variaţiuni pe tema singurătăţii şi morţii, Beckett, cu cîteva săptămîni înainte ca aceasta să se producă cu adevărat, a filmat parcă însăşi **moartea lui Keaton**, «a omului cu faţa de piatră».

O GIOCONDĂ FĂRĂ SURÎS
un inginer și un poet

În timp ce «Amprenta» se termina iar «Cerul începe la etajul III» trăgea primul tur de manivelă, la «Gioconda fără surîs» se făceau probe, mai întîi fotografice și apoi filmate, pentru stabilirea distribuției. Alegerea «Giocondei» fiind hotărîtă — Silvia Popovici — regizoarea Malvina Urseanu căuta partenerii eroinei principale, un inginer şi un poet. Pentru inginer s-a apelat la Gheorghe Cozorici iar pentru poet. Malvina Urseanu se gîndise să atragă în sferele cinematografului pe actorul Ion Marinescu de la Teatrul Mic. Probele fotografice descopereau o față reținut expresivă, severă, foarte potrivită personajului. Dar cum în faza probelor nimic nu poartă girul certitudinii, trebuie să așteptăm primul tur de manivelă pentru ca să aflăm cine sînt de fapt interpreții principali ai filmului «Gioconda fără surîs».



Lucia Mureșan de la Teatrul Nottara (doctorița) împreună cu Ion Marinescu (poetul)



Din nou Ion Marinescu alături de regizoarea Malvina Urseanu și de operatorul Ion Anton.

Foto: A. MIHAILOPOL

FONDA JUNIOR ȘI «ÎNGERII SĂLBATICI»

Există în America o «generație a iubirii pierdute», tineri al căror suflet «gonește ca un automobil în viteză prin noapte, cu bara de direcție sfărîmată». Este o generație de rebeli fără țintă, care în numele unei iluzorii libertăți absolute și-a pierdut de mult orice ideal. O generație ai căror reprezentanți sînt, în fond, niște victime ale propriei lor revolte anarhice, dar de o tragică inutilitate.

Pare să existe un fel de continuitate istorică cu o îngrijorătoare evoluție între asemenea generații. Un fel de triste «ștafete» predate mereu (care se explică în fond prin permanența cauzelor care generează acest fenomen).

Astfel se face că fan-ii lui Marlon Brando sau prietenii lui James Dean par a fi fost numai niște burghezi cumsecade pe lîngă generația noilor «blousons noirs» americani, pe care ne-o arată Roger Corman în filmul său «Îngerii sălbatici».

Îngerii ne invită la un surprise-party demențial, unde un grup de tineri — băieți și fete — purtînd svastici, căști germane și insigne naziste, călărind monștri nichelați de zeci de cai putere, se amuză: bețiii monotone întrerupte de spasmodice bacanale și pick-nick-uri cu marijuana.

Mai trist este însă faptul că filmarea acestui tragic «spectacol sociologic» ai cărei eroi principali sînt Nancy Sinatra și cel de-al treilea vlăstar al dinastiei Fonda, Peter Fonda, nu pare a fi pentru Roger Corman un prilej de analiză morală sau psihologică. Filmul rămîne doar o prezentare «senzațională», o exploatare spectaculară a acestui trist fenomen social. Să fie oare un refuz sau o incapacitate a creatorului său de a căuta să descopere semnificațiile acestui tablou de moravuri?



Peter Fonda în costum de «înger»...

«PROPRIETATEA ESTE UN FURT» — Atunci ce este furtul?

«Nu există în filmele mele un personaj care să-mi fie mai apropiat. N-am făcut niciodată un film mai autobiografic», mărturisește Louis Malle vorbind despre ultimul său film «Hoțul».

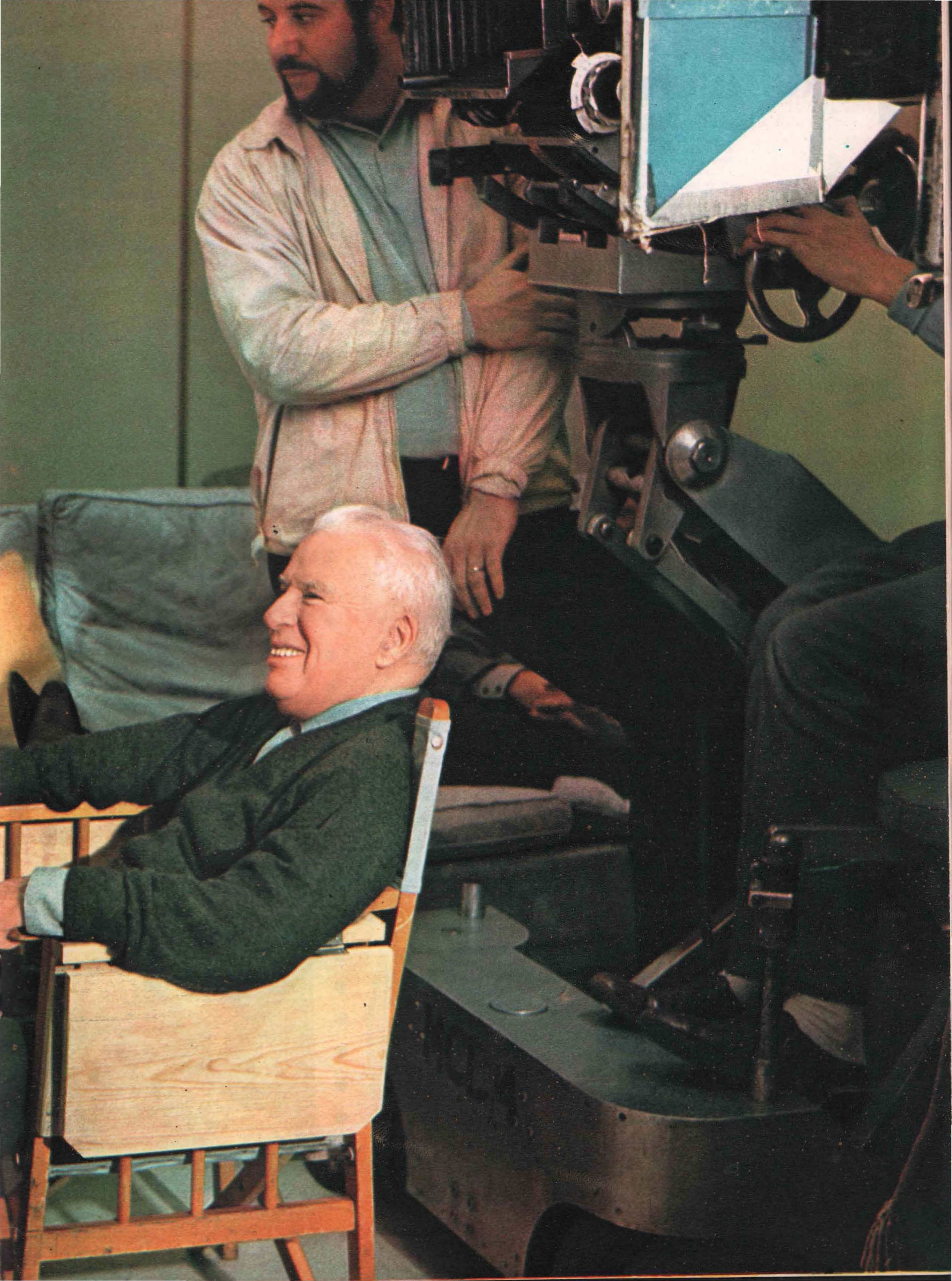
Ce poate fi comun între un hoț de la sfîrșitul secolului XIX, și cineastul de succes, autor al «Amanților» sau al filmului «Viva Maria»?

Eroul său, Georges Randal, este un personaj straniu. Tînăr burghez, îndopat cu principii și norme morale severe, crescut în admirația și respectul ordinii sociale stabilite, descoperă că în spatele ei există ipocrizia pe care sînt așezate cu grijă atît morala cît și justiția. Și atunci începe să fure. La început din amuzament. Devine astfel ziua — un burghez bogat și respectat, iar noaptea se răzbună pe prostia și ipocrizia lumii redistribuindu-i bogățiile în felul său propriu. Complicii săi sînt un preot, un filozof, un escroc poet îndrăgostit de Veneția, «burghezi trădători ai clasei lor» și anarhiști pasionați după Proudhon.

Ca și eroul său Georges Randal, interpretat de Jean Paul Belmondo, Louis Malle se întoarce la anticonvenționalismul său din «Zazie în metrou». La spiritul său ascuțit anti-burghez. «Cînd filmul se termină, nu mai rămîn pe ecran decît cîteva fărîme de sentimente, cîteva cioburi de morală, peste tot plutind pulberea convențiilor burgheze».



Un film viu discutat: «Contesa din Hong-Kong».
În imagine Sophia Loren şi Charlie Chaplin pe platoul de filmare. (foto Unifrance)



Într-adevăr, CERUL ÎNCEPE LA ETAJUL III

Francisc Munteanu a intrat cu filmul său pe platou pe la mijlocul lunii martie. Trei săptămîni s-a filmat la Buftea, în decor, apoi echipa s-a deplasat la Brăila și Sibiu, unde, între 5 aprilie și 5 mai, s-au filmat exterioarele. În mai, din nou la Buftea, de data asta în exterior, s-a construit o scară și un etaj care trebuiau aruncate în aer, și s-a filmat cea mai complicată secvență: explozia unei bombe la etajul IV al unei clădiri.

Ca orice film, «Cerul» — cum i se spune prescurtat — are problemele si ciudățeniile lui. Acțiunea se petrece la Brăila în ultimele zile ale războiului și în zilele noastre. Dar Brăila s-a filmat mai mult la Sibiu pentru că acolo s-au găsit clădirile și străzile necesare atmosferei filmului. În film există o scară cu funcție dramatică. Scara s-a găsit într-o casă din București dar, întrucît casa nu putea fi bombardată, s-a recurs la un decor exterior la Buftea. Camera în care se desfășoară o treime din film nu este o cameră obișnuită ci rămășițele unui apartament bombardat, un fel de pod amenajat în chip de locuință.

«Cerul» este un film generos pentru un decorator. Arhitectul Aurel Ionescu — care a făcut și decorurile la «Duminică la ora 6» și la «Diminețile unui băiat cuminte» — este primul care recunoaște acest lucru și îmi dă amănunte, în timp ce pe platoul nr. 4, în decorul numit «Camera-fetei», se lucrează o secvență din film.

«CAMERA FETEI» este un decor ciudat, cu pereții închiși la culoare, cu tavanul scund și inegal, cu arcade și colțuri abrupte, cu parchet pe jos și pardoseală de coridor, o încăpere mare, folosită ca dormitor, baie, atelier — pentru că într-un colț, despărțit prin rafturi se află și un fel de atelier de pictură cu desene și pînze întoarse cu fața la perete. Camera e plină de jucării, urși, maimuțe, fotografii, desene, acuarele, lămpi, vaze, bibelouri. L-am întrebat pe Aurel Ionescu de ce a avut nevoie de atîta recuzită?

— În camera asta se petrec cam 600 de metri de film. Deci am construit totul în ideea că fiecare colț se va vedea cel puțin o dată. Pe de altă parte, camera trebuie să arate astfel și din motive strict dramaturgice. Apartamentul, așa bombardat cum se află și cu tot ce se găsește în el, i-a rămas fetei moștenire de la părinți. În afară de jucării, desene sau fotografii nimic nu e făcut de ea. Camera trebuia s-o reprezinte. dar să reprezinte și această stare de «singur pe lume», de loc în care trăiește accidental, prin forța împrejurărilor. Nu a fost un decor greu de închipuit și realizat. A fost mai greu «adăpostul» sau scara casei bombardate.»

Ca toți eroii săi, eroii lui Francisc Munteanu din «Cerul începe la etajul III» se numesc Ana și Mihai. Pentru Ana, Francisc Munteanu s-a oprit, totuși, după multe probe la Irina Gărdescu. Mihai este interpretat de Silviu Stănculescu. Cuplul este rodat încă de la filmul «La patru pași de infinit» ceea ce simplifică mult problemele de acord și comunicare dintre actori. Există doar probleme mărunte, de filmare.

Într-o pauză de lumină, Francisc Munteanu revede materialul tras pînă acum. Există printre altele, o secvență numită «Arca lui Noe» care surprinde prin ciudățenia atmosferei. «ARCA LUI NOE» este de fapt o cîrciumă din Brăila de acum 20 și ceva de ani, o cîrciumă în care cobori, ca într-o hrubă, și în care tronează în chip de patron Ștefan Ciobotărașu, cu o maimuță și un papagal lîngă el. Locul e ciudat, dubios așa cum trebuie să fie o asemenea cîrciumă, există o masă de biliard și pe pereți tot felul de obiecte — chiar și o timonă — ceea ce creează o atmosferă de magazin de antichități. L-am întrebat pe Aurel Ionescu de ce a umplut locul cu atîtea obiecte ciudate, și de ce a avut nevoie de maimuță și de papagal. Pentru nota de pitoresc?

— Papagalul și maimuța sînt achizițiile de fost marinar ale patronului «Arcei lui Noe». Obiectele sînt cadouri aduse de marinari sau lucruri luate pe băutură. Nu este atît «nevoia de pitoresc» cît mai degrabă de a construi un decor în jurul unui om, în jurul biografiei lui.

În «Camera fetei» filmarea se reia cu o scenă care face ca filmul să evolueze către povestea lui de dragoste. Ana va descoperi că omul de care s-a îndrăgostit, omul cu numele înscris pe o placă de marmoră în orașul ei, o cunoaște pe cînd era o fetiță speriată într-un adăpost înțesat de oameni. Acțiunea se mută în alt colț al camerei, iar eroii sînt acum trei: Ana, Mihai și... o fotografie, Irina Gărdescu are de jucat o situație gravă, penibilă: va trebui să admită că omul din fotografie este tatăl ei care a fost împușcat în timpul războiului, tot orașul știe, învinuit de furt.

Francisc Munteanu cunoaște se pare foarte bine perioada războiului. Cunoaște bine dramele mari și mărunte ale oamenilor de atunci și «le are la inimă» poate pentru că le-a trăit acut în cea mai sensibilă perioadă din viața unui om: adolescența. Poate de aceea îndrăgostiții din filmele lui sînt mereu tineri. Poate de aceea se întoarce atît de des la vremea războiului. Poate de aceea în oricare dintre filmele lui există o veche și eternă poveste de dragoste, ca aceea care începe să se nască acum în cadrul nr... al filmului «Cerul începe la etajul III».

Eva SÎRBU



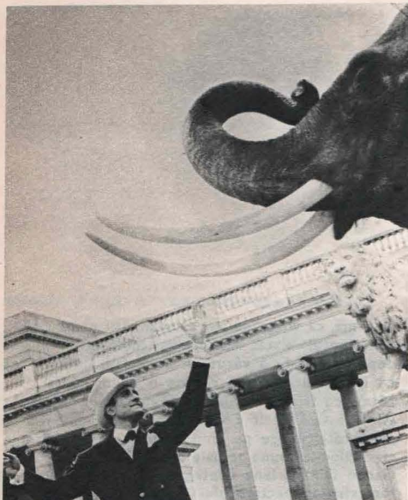
Irina Gărdescu — Ana

Mihai și Ana: eterna poveste de dragoste



Francisc Munteanu se întoarce la nostalgia adolescenței.

Foto: A. MIHAILOPOL



Spectatorul avizat aplaudă vechile gaguri, ușor modificate („Yo-Yo" al lui Etaix).

PSIHOLOGIA SPECTATORULUI

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

Mii de anchete, mii de teste, mii de analize se străduiesc în lume să identifice să definească, să claseze psihologia spectatorului cinematografic. În funcție de ea se modifică scenariile, se suprimă scene întregi, se lansează eroi și eroine, se alcătuiesc generice și afișe. Aceasta e marea necunoscută cu care lucrează industria cinematografică și pe care, prin mijloacele sistemelor de informație moderne, face tot ce se poate pentru a o pune în ecuație.

Sondajele numeroase și savante sînt azi în posesia unui material documentar imens. Centrul național al cinematografiei franceze a publicat, acum doi ani, o asemenea cercetare întinsă pe tema perspectivelor celei de a șaptea arte în 1970. Un volum de 104 pagini furnizează datele obținute și interpretarea lor după toate cerințele științifice. Nu vreau nici o clipă să bagatelizez astfel de lucrări serioase. Defectul lor stă însă într-o prea mare tehnicitate și cititorul de rînd se pierde repede în pădurea nenumăratelor cifre și tabele. Ar trebui să vină o altă mașină care să citească și să extragă lecția constatărilor făcute de primele mașini. E îndoelnic apoi, dacă și aceste rezultate n-ar avea nevoie să fie descifrate de o nouă mașină ș.a.m.d.

Iată de ce mi-am îngăduit să apelez la o metodă intuitivă. Concluziile ei n-au, firește, rigoarea statisticilor, dar nici nu-mi fac impresia că se situează foarte departe de ele. Avantajul lor e de a rămîne mereu pe terenul experienței comune, imediate, care e cel al tipologiilor. Cum s-ar realiza deci o astfel de clarificare psihologică? După mine, împărțind spectatorii care frecventează cinematografele în următoarele categorii:

SPECTATORUL SIGUR

Acesta vine la cinematograf exclusiv din nevoia de «a ieși în oraș». Esențial e pentru el să aibă sentimentul că nu lipsește din rîndul lumii care a plecat de-acasă ca să se distreze. Ceea ce îl interesează deci, nu e filmul, ci o anumită ambianță, reclamele luminoase, foyerul populat, sala plină. Stimulente devin în cazul lui, mai ales preparativele acestei expediții, graba de a nu întîrzia, telefoanele date amicilor invitați să vină și ei, tot cu consoarte sau logodnice, bineînțeles, întîlnirea grupului la intrare, aprovizionarea cu dulciuri, ocuparea locurilor etc. Spectatorul «sigur» umple sălile cinematografelor sîmbătă sau duminică seara, exact la orele cînd cine stă acasă are senzația că e frustrat de «plăcerile orașului». Preferă filmele în premieră pentru că despre ele se vorbește și poate avea apoi subiect de conversație în societate. Cu spectatorul «sigur» își «fac planul» cinematografele de premieră. El cumpără biletele cu cel puțin o zi înainte, înghite orice cu condiția ca «ambalajul» să fie strălucitor. În istoria cinematografului acest tip de spectator n-a avut nici un rol pentru că n-a manifestat niciodată pasiuni speciale. Ba nu, greșesc. A îmbogățit modest și pe tăcute o mulțime de firme cu puțin instinct comercial, dîndu-le ideia superproducțiilor.



„Spectatorul sigur" se duce la cinema atras de un titlu, de o reclamă luminoasă, de o actriță frumoasă ca aceasta: Michèle Mercier în «Angelica, marchiza îngerilor».

Marile opere de artă nu sînt mari decît pentru că sînt accesibile tuturor.

L.N. Tolstoi

SPECTATORUL PROFILAT

Se duce numai la anumite genuri de filme. Dacă s-a fixat pe western-uri, cea mai strălucită dramă psihologică îl lasă rece. Dacă îi plac comediile, cum miroase după titlu un film «grav», mărește pasul ca și cînd ar voi să scape de o primejdie. Dacă e amator de «suspense»-uri se informează dinainte cîte crime va avea prilejul să urmărească pe ecran și cît durează fiecare. Spectatorul profilat are psihologia consumatorului unei singure mîncări favorite. Oricare alta i se pare fadă. Dincolo de universul lui culinar începe neantul. Ce mai poate exista, care să rivalizeze cu un mușchi în sînge?

Pe spectatorul profilat nu-l îngrozesc schemele, clișeele și repetițiile. Aș spune chiar că le caută, ele singure dîndu-i o senzație liniștitoare. Oricît ar părea de paradoxal, spectatorul profilat e un rafinat. Preferințele lui merg către o artă canonică, în care variațiile sînt de amănunt. El gustă micile invenții ale respectivului gen ca amatorul de miniaturi persane. Se încălzește astfel cînd în clasicul western eroul mînuiește niște colt-uri cu mîner de argint («Omul care l-a ucis pe Liberty Valance») sau caută mereu o armă («Un pistol pentru Ringo»). Reține o inovație a «thriller»-ului, vampirul întîlnește alt vampir, și între ei începe o luptă de exterminare, aplaudă vechile gag-uri ușor modificate (adaptarea de către Pierre Etaix a lui Buster Keaton la peisajul lumii contemporane) etc. Spectatorul profilat se poate hrăni o săptămînă întreagă cu același gen de filme. Să le vadă la rînd, nu numai că nu-l plictisește, dar îi excită gustul. Pentru el se dau serii King-Kong, Charlie Chan sau Harold Lloyd. Spectatorul profilat e exclusivist și conservator. El întreține clasicitatea cinematografului.

SPECTATORUL ENTUZIAST

Se recrutează de obicei din rîndurile tineretului cinefil, dar marile ravagii pasionale nu cruță uneori nici vîrstele înaintate. Caracteristica lui e că își creează idoli în infailibilitatea cărora crede orbește. Face coadă de la șapte dimineața în fața casei cinematografului unde se anunță un film cu vedeta lui preferată. Pentru el, spectacolul începe din stradă înaintea afișului respectiv, pe care îl salută zgomotos cu termeni ca «formidabil», «extraordinar», «faraminos». În sală, participă cu înfocare la acțiune. Îi atrage atenția eroului cînd un inamic perfid se pregătește să-l pocnească pe la spate. Îl încurajează să se grăbească, atunci cînd trebuie să ajungă undeva și să împiedice o mașinație pusă la cale împotriva sa. Chiuie satisfăcut cînd o viclenie îi reușește, strigă «bravo!», tropăie, se foiește pe scaun în momentele de tensiune, oftează, își mușcă pumnii (sexul slab plînge chiar sau surîde printre lacrimi).

Spectatorul entuziast poartă cămăși cu numărul lui James Bond, 007, la manșetă, se tunde, sau mai bine zis nu se tunde ca Belmondo, taie din reviste pozele Brigittei și le prinde cu pioneze în perete, trimite lungi scrisori Sophiei Loren, e cuprins de adînci depresiuni cînd află că Gina Lollobrigida are un copil, își regăsește buna dispoziție citind că a divorțat ș.a.m.d. Regimul lui emoțional e al temperaturilor înalte, nu cunoaște nuanțele și tinde către exteriorizări explozive. Pe spectatorul entuziast nu-l interesează genul filmelor, subiectele sau stilul lor, ci mitologia ecranului. El contribuie în primul rînd la crearea acesteia, fiindcă nici un cult nu e posibil fără credincioși. În consecință, nu vrea articole de critică cinematografică, ci hagiografii moderne. Lui îi datoresc cariera vedetele și el le forjează pînă la urmă figura fabuloasă corespunzătoare imaginației sale.

SPECTATORUL BLAZAT

E opusul celui entuziast. Are psihologia sătulului. I se pare mereu că a mai consumat o dată ceea ce i se oferă. Pentru el cinematograful trăiește un permanent declin, marile filme situîndu-se totdeauna în urmă, ca vîrsta de aur a umanității pentru elini. Spectatorul blazat are mania comparației veșnic depreciativă. El a văzut un duel, față de care tot ce i se mai prezintă rămîne o palidă imitație, o bătaie cu frișcă inegalabilă. Comedii adevărate n-a știut să facă decît Chaplin. În dramă nimeni nu-l mai poate ajunge pe Emil Jannings, iar strădaniile starurilor feminine actuale de a o întrece pe Greta Garbo sau Marlene Dietrich i se par rizibile. Caracteristica spectatorului blazat e că nu se lasă niciodată prins. El vine la cinematograf și producătorii pot conta pe prezența lui. Mobilul însă care îl împinge să-și cumpere biletul e de a demonstra încă o dată că nu poate fi tras pe sfoară. Se instalează deci în fotoliu cu un aer acru, ca și cum ar spune «să vedem ce mai încercați»! Plăcerea lui e de a descoperi repetiția inferioară și a o cataloga cu satisfacție secretă. Spectatorul blazat e de fapt un vicios. El se duce la cinematograf spre a se plictisi și cu cît plictiseala e mai evidentă cu atît are mai multă plăcere. Oricît ar părea de antipatice reacțiile sale nu se cuvin a fi disprețuite. Ele traduc într-o expresie naivă năzuința cinematografului spre absolut. Spectatorul blazat ar vrea un film cu mișcări de mase mai zguduitoare decît în «Crucișătorul Potemkin», o comedie bufă mai îndrăcită ca «Generalul» lui Buster Keaton, un western mai tipizat ca «Diligența», un june prim mai grozav ca James Dean, o femeie vampă cu bustul mai proeminent decît al Janei Mansfield, un «thriller» mai terifiant ca «Vertigo» ș.a.m.d. Blazarea lui e biciul inventivității în cea de a șaptea artă.

SPECTATORUL «AVIZAT»

Corespunde șoarecelui de bibliotecă din literatură, diferența făcînd-o numai faptul că el cutreieră cinematecile și roade celuloid. Are capul plin de fișe filmografice, știe unde și cînd a jucat fiecare actor, cunoaște regizorii, scenariștii, operatorii și chiar machiorii. El vine la cinematograf în calitate

Operele noastre nu ne aparțin în întregime... Publicul e colaboratorul nostru

Anatole France



Spectatorul entuziast se duce la orice film cu Belmondo

Spectatorul-suporter decupează poza lui B.B.





...E atras de «monştri sacri» (Spencer Tracy—Marlene Dietrich)

de inspector spre a constata cum mai merge producţia mondială, fiindcă părerile despre pelicula pe care urmează să o vadă le are stabilite de acasă. E informat despre un film încă din perioada cînd acesta se lucrează, citeşte interviurile regizorului, e la curent cu intenţiile lui.

Spectatorul «avizat» dispreţuieşte gustul publicului. El descoperă frumuseţi acolo unde lumea cască şi simte o mare mîndrie cînd se găseşte în săli goale. Chiar dacă nu înţelege nimic din ele, va susţine că filmele lui Godard sînt «mari» şi-şi va exprima surprinderea că difuzarea nu le dă pe piaţă. Acolo unde nu găseşte argumente pentru a-şi explica admiraţiile recurge la cîteva formule ezoterice împrumutate din revistele de specialitate: Anna Karina înţepenită zece minute pe ecran în faţa unui perete sugerează «mitul zidului dintre oameni»; o secvenţă, în care nu se întîmplă nimic, e simbolul vacuităţii vieţii moderne, o acţiune fără cap şi fără coadă posedă virtualităţile parabolei kafkiene ş.a.m.d.

Spectatorul «avizat» nu suportă producţiile banale, pentru că ghiceşte de la început tot ce se va întîmpla. Îl irită de asemenea filmele la care publicul se distrează copios, ca «Marea cursă». Iese prin urmare demonstrativ din sală ca să fumeze o ţigară pe culoar. Comentează cu voce tare (sau mai şoptit, cînd e bine crescut) fiecare secvenţă ca şi cînd ar asista la fazele unui meci de fotbal, apreciind în cunoscător reuşitele şi rateurile regizorului («aici a fost bine», «aici a tras în bară», «aici a scăpat ocazia», «aici a încurcat-o»). El alcătuieşte publicul cinematografului experimental. Producţia curentă nu poate conta însă pe contribuţia lui. Spectatorul «avizat» vede foarte multe filme, dar majoritatea pe gratis, în sălile de primă vizionare.

*

Se poate scoate vreo concluzie practică din toată această schiţă tipologică? Desigur! Suprapunînd descripţiile şi folosind sugestiile tehnicii moderne de informaţie, am putea obţine un «portret-robot». El ar îngloba toate categoriile şi ar împlini visul regizorilor:

SPECTATORUL IDEAL

Se vede repede că acesta ar trebui să aibă întîi calitatea spectatorului «sigur», adică să vină la cinematograf periodic, dacă se poate nu numai o dată pe săptămînă, ci măcar de trei ori şi să-şi aducă întreaga familie, inclusiv prietenii.

În al doilea rînd e de dorit să fie şi «profilat», dar plurilateral, să urmărească pasionat toate genurile. Nu-i nevoie de spus că îl prinde bine entuziasmul, însă mai potolit la filmele confraţilor. Puţină blazare nu strică dar tot aşa îndreptată în direcţia concurenţei. Un spirit avizat e şi el recomandabil cu condiţia să descopere intenţii subtile acolo unde n-a ieşit nimic, cel mult o bîlbîială a obiectivului. Spectatorul ideal nu poate fi conceput altfel decît înzestrat cu o răbdare îngerească. Stînd liniştit şi urmărind filmul cu atenţie, va găsi pînă la urmă ceva care să-i placă. Dacă acţiunea îl plictiseşte, să bage de seamă că peisajele sînt foarte frumoase. Dacă scenariul e stupid, să reţină eforturile realizatorului de a fi scos tot ce se putea din el. Dacă actorii joacă prost, să admire puritatea fotografiei. Dacă ritmul trenează şi-l adoarme, să remarce o poezie secretă a mişcării lente. Spectatorul ideal nu trebuie să-i creadă pe criticii cinematografici. Ei sînt bîrfitori prin natura lor, invidioşi şi au gustul pervertit, afară de cazurile cînd laudă. Ca un film să fie înţeles bine şi gustat cu adevărat, trebuie văzut de cîteva ori. «Spectatorul ideal» nu s-ar da îndărăt să îndeplinească şi un asemenea deziderat. Problema rămîne unde poate fi găsit acest exemplar uman desăvîrşit. Greutatea descoperirii lui e însă numai aparentă. De fapt, cîte ceva din toate aceste visate calităţi le ai şi tu, dacă te scrutezi puţin, «hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère» — cum zice Baudelaire.



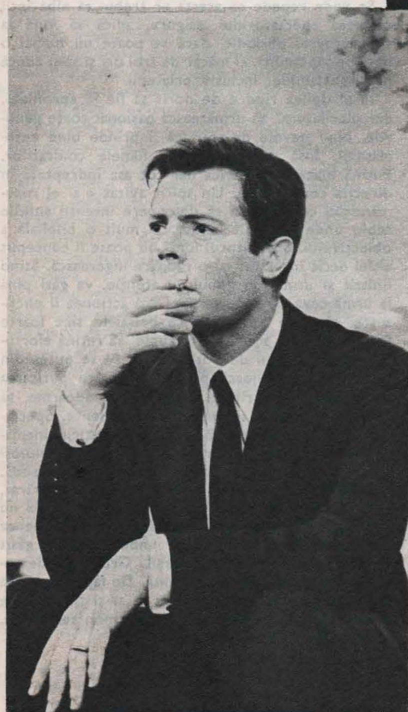
Nu trebuie să dăm spectatorului o hrană gata mestecată.

Jerzy Kawalerowicz

Spectatorul «avizat» nu-l digeră decît pe Godard (chiar într-un film plicticos ca «Alphaville»).

MICROPORTRET

Sub titlul «Zece strîngeri de mînă, zece notații personale», corespondentul nostru Gideon Bachmann ne-a trimis zece mici portrete de actori, priviți dintr-un unghi foarte personal. Zece actori văzuți altfel decît prin prisma strictă a criticului de specialitate, zece vedete care «mi s-au dezvăluit pornind de la o simplă strîngere de mînă». Începem în acest număr seria microportretelor cu Mastroianni



Cine ești dumneata... MARCELLO MASTROIANNI?

Mai bine să nu dai mîna cu el. O face atît de oficial. Adică își ondulează mîna, întorcînd degetele în interior. Este ultimul răcnet de salut, modul autohton de a spune «ciao». Marcello procedează așa cînd este prezentat cuiva, cînd zîmbește de conveniență, cînd întîlnește o altă celebritate. Dar nu atunci cînd este Marcello, un copil mare.

Pe cînd juca alături de Giulietta Masina și alte celebrități de astăzi ale scenei și ecranului, la Teatro dell'Ateneo, școala de teatru a Romei, nici nu se gîndea să ajungă vreodată ce este astăzi. «Voiam doar să fiu în stare să joc puțin, să trăiesc puțin, să iubesc puțin. Și continui să am mereu aceeași dorință. Faima nu te poate ajuta în această direcție. Îți aduce doar ceva mai multe macaroane».

Nu i-o fi ajutînd faima prea mult pe cei ce se căznesc să fie simpli, dar simplitatea lui înăscută a contribuit foarte mult ca să-l facă renumit. Pentru că Marcello este unul dintre actorii cei mai simpli pe care i-am întîlnit vreodată. El este într-adevăr cel din filme, din filmele lui Fellini în tot cazul. Și tocmai această calitate a lui de a fi simplu, a incapacității lui de a fi fals, a făcut din el ceea ce este. Oamenii îl cred — și astfel i s-a răspîndit reputația de mare actor. Ei cred în personaj fără să știe că personajul este și omul. Soțul. Bucătarul. Șoferul. Omul care răspunde la telefon. Omul care este la el acasă oriunde în lume și se simte singur pretutindeni în afara Romei. Pentru că la Roma nu se face caz de el, ci este tratat ca un vecin oarecare.

Intrați la Canova, din Piazza del Popolo sau la Rosati, de pe Via Veneto, mergeți pe Via Appia Antica pînă la Porta San Sebastiano și opriți-vă chiar sub vechea Poartă romană. Dacă veți avea răbdare, îl veți vedea pe Marcello în toate aceste localuri. Bînd cafea. Discutînd cu fratele său. Zîmbind unei fete. Coborînd sau urcîndu-se în Lancia. Ori în Porsche. Ori în Fiat.

Sau vizitați-l în «vilă». Îi spune «vilă» pentru că mai are încă o locuință care se numește «casă». Vila este pe locul fostelor vămi romane, cel mai aglomerat centru comercial din Roma Cezarilor. Pe vremea cînd și-a construit-o lucrătorii descopereau din cinci în cinci minute cîte o monedă, un ciob, sau o țeastă de pe vremea imperiului. «Trebuia să aștept apoi cîte o săptămînă, pînă ce comisia arheologică ne permitea să continuăm. Pînă la urmă, le-am spus oamenilor să îngroape la loc tot ce găsesc și să lase în pămînt toate cioburile. Altfel nu mai terminam vila niciodată».

Îi place să primească musafiri, să gătească, să se ocupe de grădină, să șofeze, și chiar să facă teatru, dacă nu este prea obositor. A devenit un actor excelent. Spre deosebire de multe vedete de cinema, el știe cum să fie în primul rînd actor și apoi vedetă. E vina antrenamentului din teatru probabil. Iar acum, pentru a-l reînvia pe ecran pe Rudolph Valentino, a învățat să cînte și să danseze, deși nu era absolut necesar. Dacă există astăzi un om care să semene cu Valentino, acesta este fără îndoială Mastroianni. Lumea îl iubește așa cum l-a iubit pe Valentino. Poate chiar mai mult.

Gideon **BACHMANN**



TV

Pretutindeni în lume, televiziunea este confruntată, între altele, cu problema dozării emisiunilor. Se pare că nici la noi lucrurile nu sînt tocmai strălucite

GENERALITĂȚI

Săptămîni de-a rîndul sînt absente transmisiunile directe, pe viu, prin intermediul carului de reportaj. Asemeni transmisiuni de la fața locului reprezintă cea mai specifică telemodalitate și renunțarea la ea e cît se poate de nepropice îndeplinirii ineditelor îndatoriri ale Studio-ului din str. Molière.

*

Frecvența glumelor — sau a ceea ce se consideră a fi glume — cu privire la fotbal, despre fotbal, în jurul fotbalului, pe marginea fotbalului și asupra lui, în emisiunile distractive de pe micul ecran (și nu numai aici) contureazä un fel de amok logoreic mult mai nociv decît viroza (cel puțin cinstită) a amatorilor de sport, numită în argo-ul străzii «microbism». În plus, o enumerare de tipul: «Romeo și Julieta, Dante și Beatrice, Petrolul și Rapidul» mi se pare deplorabilă, fiind adică nu de rîs ci de plîns. A se mai penaliza, dacă se poate...

*

Momentele de elevație spirituală fiind relativ rare la televiziune se cuvine a semnala cu satisfacție apariția oricărei idei culte. *Dansuri inspirate de picturi celebre* e una din acestea. Ecranul părea o lentilă concavă, în focarul căreia se concentraseră robustețea desenului lui Goya și muzicalitatea aspră a lui Granados, somptuoasa pictură a lui Aman și finețea trăsăturilor Magdalenei Popa, mozartiana dantelărie sonoră, aerul parfumat al pînzelor lui Degas, inspirația poetică a balerinei Irinel Liciu, farmecul colegilor săi Valentina Massini, Sergiu Ștefanschi, Cristina Hammel, Amato Checiulescu.

Dacă regizoarea emisiunii e informată (și a fost — Carmen Dumitrescu); dacă maestra de balet găsește subtila relație interioară ce se poate stabili, în epocă, într-un stil, într-un univers livresc — între plastică, muzică și coregrafie (și a găsit — Tilda Urseanu); în sfîrșit, dacă scenografia (Georgeta Itigan) și operatorul (O. Drugă) se lasă pătrunși de impulsurile spre fantezie și esențial ce emană din compozițiile celorlalți artiști prezenți — atunci se realizează un moment de artă memorabil și ideea capătă drept de cetățenie artistică.

Nota bene: în întreaga emisiune nu s-a rostit nici un cuvînt, elocvența ei fiind însă, cel mai adesea, tulburătoare...

*

O bucată de vreme o rubrică spirituală a funcționat în doi prezentatori. S-a exprimat la un moment dat părerea, în cercul prietenilor televiziunii, că tînăra ar fi foarte adecvată emisiunii ce i-a fost încredințată dacă i s-ar da o întrebuințare pentru mîini, dacă cineva ar rosti glumele pentru dumneaei din afara cadrului și dacă, în genere, i s-ar dubla vocea pentru a se înțelege ce spune. Apoi prezentatoarea n-a mai apărut și chestiunea nu s-a mai pus în niciun fel.

Există însă o problemă a prezentatorului, comperului, crainicului. O problemă dublă: a talentului și a adecvării. Sarea «Reflectorului» se jilăvește dacă e presărată cu un ton funebru și dintr-o postură scorțoasă, în aceeași manieră în care se anunță cota apelor Dunării. Ion Besoiu e un prezentator foarte simpatic, inspirat, surîzător, manierat, cu simțul umorului, cu adresă în ceea ce spune. N-ar fi potrivit la Telejurnalul de noapte. Îl privim cu plăcere la «Magazin 111», în «Dialogul de la distanță». Stela Popescu e dezinvoltă, prezentabilă, agreabilă; la microvarietăți e, prin talent, nu numai prezentatoare ci un personaj. Nu și-ar găsi locul la emisiunile pentru copii, povestind basme.

Și așa mai departe — avîndu-i în vedere pe Dem Rădulescu, Ștefan Bănică, Radu Zaharescu, Horia Șerbănescu.

Dar este cineva, o persoană anume, sau o redacție la televiziune care-și pune problema? Îndrăznim întrebarea deoarece, cîteodată, avem impresia că n-ar fi.

*

Actorii dramatici cîntă foarte frumos (unii dintre ei) aproximativ, adică mimînd vocea (o bună parte) și rău de tot (marea majoritate). Pentru anumite emisiuni se aleg reprezentanți din tustrelele categorii, oferindu-li-se melodii confortabile, de obicei răsuflate, creîndu-se impresia că e vorba de oameni de demult care participă benevol la un jubileu al Asociației pensionarilor.

Poate că, în compensație, ar trebui oferite și seri de teatru cu cîntăreți — ceea ce, la drept vorbind, ar fi și foarte profitabil pentru mulți.

*

Un film vechi și grandilocvent, în stilul bătrînelor melodrame din epoca celor «Doi sergenți», ni l-a înfățișat pe Jean Gabin jucînd stîngaci, într-un rol strîmt și fad. Un istoric străin avizat încadrează pelicula la capitolul filmelor « avînd drept cadru țările europene ocupate» și «al căror ridicol le-a ferit să fie arătate în public», cu excepția cîtorva — făcute de europeni, nu de americani — care sînt în acest caz, «puțin mai suportabile».

Bănuiesc că traducerea e exactă și că expresia istoricului nu era «mai puțin suportabile». Dar oricum, fiind de unde alege, cînd e vorba de filme, televiziunea ar trebui să și aleagă.

*

Fiindcă veni vorba de filme: artistul poporului Ștefan Ciobotărașu povestește, în niște amintiri că, în tinerețe, intrînd în scenă într-un biet rol de servitor, a rămas buimăcit din cauza timorării iar în «Macbeth», jucînd pe unul din tîlhari, a rămas mut din cauza prea marii inhibiții. În asemenea cazuri actorii bătrîni găseau generoși soluția salvatoare a scoaterii din scenă a celui pățit, rostind neașteptat și liniștitor «lasă, pleacă»! sau «bine pîrcălabe» ori «duceți-l de aici, nu vedeți că-i obosit»? — drept care figuranți binevoitori îl luau de subțiori pe aiuritul debutant ducîndu-l pe sus pînă în culise.

Valentin SILVESTRU

'67

Pe platourile lumii

- **Un nou Humphrey Bogart: Jason Robards Jr.**
- **Jeanne Moreau şi «Caterina cea Mare»**
- **Orson Welles şi Lucia Bosé în regia lui Pasolini**
- **Cehov, personaj de film.**



Peter O'Toole, viitorul partener al lui Jeanne Moreau în comedia muzicală «Caterina cea mare».

Sfîrşitul lui 1966 şi începutul lui 1967 au consemnat intrarea în circulaţie mondială a tuturor operelor Celor Mari şi celebri: Antonioni («Explozia»), Bresson («La întîmplare, Balthazar»), Resnais («Războiul s-a sfîrşit»), Godard («Cele două sau trei lucruri care se ştiu despre ea» şi «Made in U.S.A.»), Truffaut («451° Fahrenheit»), Polanski («Cul-de-sac»), Malle («Hoţul»), Orson Welles («Falstaff»), Chaplin («Contesa din Hong-Kong») etc. etc. Aceste filme au şi intrat în competiţia — mai mult sau mai puţin oficială — a succesului de public şi critică, unele au şi cucerit premii, elogii sau doar rezerve (cazul «Contesei din Hong-Kong»). Desigur însă, pentru cititorul avid să ştie orice «indiscreţie» trecută de porţile studiourilor, acestea sînt fapte de mult consumate...

Dar iată, din lista celor binecunoscuţi tuturor, lipsesc cîteva nume de rezonanţă prestigioasă, iar dintre ele, cel mai popular probabil că este Visconti. Ce face Visconti?

CE FAC URIAŞII?

După patru ani de declaraţii de presă contradictorii, în care afirma, rînd pe rînd, că pregăteşte ecranizarea lui Proust («În căutarea timpului pierdut»), Camus («Străinul») sau chiar Musil («Aventurile elevului Törless»), Visconti s-a hotărît. Între timp, «Aventurile elevului Törless» au fost transpuse pe ecran de un debutant, V. Schloendorff, cu un succes unanim recunoscut, Proust a fost amînat «sine die», iar «Străinul» se apropie de sfîrşitul filmărilor, ce se desfăşoară la Alger. În oraşul lui Camus, dar şi al neuitatului «Pépé-le-Moko», chiar pe străduţele Casbah-ului, Marcello Mastroianni (preferat, după ezitări, lui Alain Delon) încarnează solitarul personaj camusian, în compania unei excelente echipe de interpreţi: Anna Karina, Bernard Blier, Georges Géret, Pierre Dux. În participarea Annei Karina la acest film, maliţioşii văd o evadare a ei de sub tirania lui Godard; căci într-adevăr singurele filme non-comerciale ale actriţei fuseseră făcute în regia lui Godard, a cărui favorită interpretă era pînă nu demult.

Să fie Claudine Auger cea mai frumoasă roşcată din Franţa, aşa cum susţine regizorul Luigi Zampa? Fotografia este în alb-negru, aşa că... aşteptăm să vedem filmul, «Femei gingaşe», care va fi colorat.



Iar Marcello Mastroianni a putut fi «Străinul» numai graţie unei întreruperi neaşteptate survenite în timpul turnărilor lui Fellini, pentru filmul «Voiajul lui Masterno», în care juca rolul principal, şi graţie terminării, într-un timp record, a filmului de anticipaţie regizat de Elio Petri, «A zecea victimă», în care o avea ca parteneră pe Ursula Andress. Dar cum despre Elio Petri nu ştim încă nimic, nu ne rămîne decît să regretăm amînarea filmului lui Fellini.

O altă celebritate, Pier Paolo Pasolini, la aproape un an de la terminarea mult discutatului său film «Păsăroi şi păsărele», e pe cale să termine un microfilm, partea ce-i revine lui dintr-un film de scheciuri, «Vrăjitoarele», în care ceilalţi doi regizori vor fi Visconti (unul din realizatorii cu cele mai complicate programe de lucru; în acelaşi timp lucrează şi la montarea «Traviatei» la Covent Garden şi la scenariul unui film despre Puccini!) şi Vittorio De Sica (care abia a terminat «De şapte ori femeie» — se zice — o demonstraţie de virtuozitate, nu atît pentru regizor cît pentru interpreta principală, Shirley Mac Laine). Scheciul lui Pasolini se numeşte «Pămîntul văzut din lună» şi are ca interpreţi pe Silvana Mangano (într-un rol de surdo-mută) şi cuplul din «Păsăroi şi păsărele» — Tótò şi Ninetto — în aceleaşi ipostaze, de tată şi fiu. Şi Pasolini are programul de viitor încărcat; a şi definitivat scenariul pentru «Oedip rege» (în adaptare modernă) şi e foarte preocupat de un alt film, «Theorema», care va fi, declară el, «filmul-cheie» al carierei sale cinematografice. De notat că, în acest ultim film, Pasolini doreşte să-şi aibă printre interpreţi pe Lucia Bosé şi pe Orson Welles.

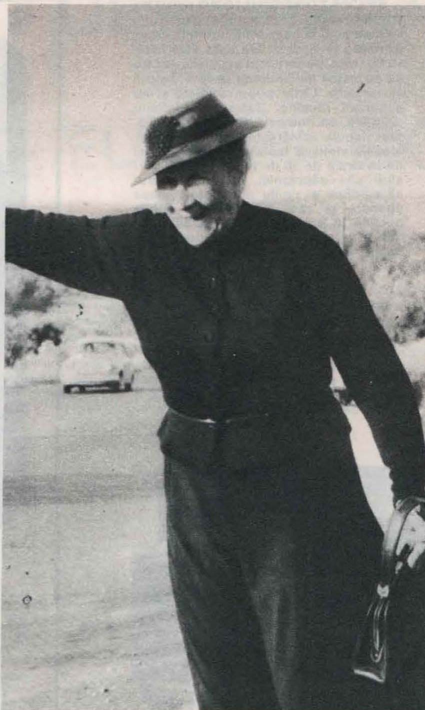
CE FAC NOILE SPERANŢE?

Una din revelaţiile festivalurilor internaţionale din anul trecut, regizorul italian Marco Bellocchio («Cu pumnii în buzunare»), pregăteşte un nou film, de o duritate şi o sinceritate similară celui care l-a consacrat ca reprezentant de frunte al noului cinema italian: «Ţara vecină», un film politic, bazat pe situaţia concretă existentă în Italia contemporană.

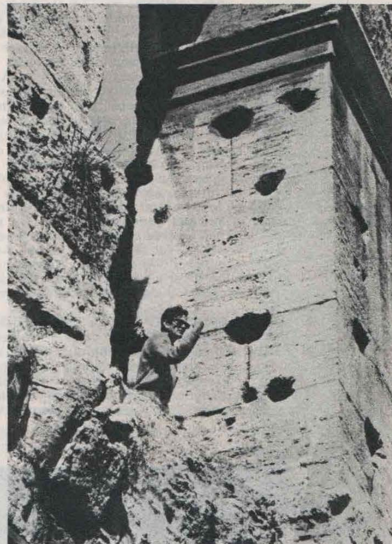
Interpreţii lui Bellocchio vor fi actori de teatru, necunoscuţi încă marelui ecran: Glauco Mauri (foarte apreciat), Paolo Graziosi, Elda Tattoli, Pier Luigi Apra.

Din mişcarea europeană a «noului cinema», trei nume sînt prezente din nou pe platouri: francezii Claude Lelouch («Un bărbat şi o femeie»), René Allio («Bătrîna doamnă nedemnă») şi vest-germanul Jean-Marie Straub (cunoscut mai ales ca scenarist şi documentarist). După excepţionalul succes de public al filmului menţionat (cele mai mari încasări ale anului 1966 în Franţa), Claude Lelouch turnează «A trăi pentru a trăi», un film — ca şi precedentul — de analiză sentimentală. Eroii lui vor fi Yves Montand şi Candice Bergen, o tînără americană remarcată de publicul francez mai mult datorită celebrităţii lui Lelouch care a înălţat-o fulgerător pe culmile notorietăţii. Cazul ei e similar cu al unei alte debutante, apărute anul trecut în Franţa în filmul lui Alain Resnais, «Războiul s-a sfîrşit»: canadiana Geneviève Bujold, care a ajuns şi ea un star autentic (confirmînd, de altfel, speranţele, în chip strălucit, în «Hoţul» lui Malle — în compania lui Jean-Paul Belmondo). Mai puţin cunoscut decît colegul său de generaţie, René Allio promite lucruri la fel de interesante, chiar dacă nu beneficiază de actori la fel de cunoscuţi; interpreţii filmului său «Altcineva» sînt Malka Robovska (o foarte talentată actriţă de teatru) şi Philippe Noiret. Filmul va povesti «drama unei femei care, pentru a rămîne ea însăşi, trebuie să devină altcineva» (*L'Express*).

Jean-Marie Straub lucrează la «Cronica Annei Magdalena Bach», după cronica quasi-anonimă cu acelaşi titlu. Interesant de remarcat că «Kuratorium Junger Deutscher Film», instituţie destinată să finanţeze în parte cheltuielile de producţie ale tinerilor cineaşti vest-germani, a refuzat să-i acorde lui J-M. Straub vreun ajutor. În urma unui protest public semnat printre alţii de Völker Schloendorff, Alexander Kluge, Enno Patalas, s-a constituit o societate pe acţiuni pentru producţia filmului, apelîndu-se la subscripţia benevolă. Şi încercarea a reuşit.



Sylvie, decana de vîrstă a ecranului francez, omagiată recent de publicul şi critica din S.U.A. drept cea mai bună actriţă din 1966, în filmul lui René Allio «Bătrîna doamnă nedemnă».



Pe ruinele Coliseum-ului, regizorul Pier Paolo Pasolini dirijînd filmările la episodul lui din «Vrăjitoarele».

CE FAC VEDETELE?

Revenind la vedete, să observăm că trăim o epocă de înmulţire prodigioasă a lor, pe temeiuri de un adevăr incontestabil — frumuseţe şi talent. Producătorii se grăbesc să dea tot mai mult curs acestor imperative. Un singur exemplu este edificator: Luigi Zampa reuneşte în «Femei gingaşe» (aminteam şi într-un număr anterior acest lucru) patru din frumuseţile declarate ale Europei: Ursula Andress, Claudine Auger, Marisa Mell şi Virna Lisi. Recent, «Cinémonde» anunţa că în film va apare şi Raquel Welch — supervedeta Americii. Pe de altă parte, fiecare din actorii de mult consacraţi sînt solicitaţi permanent în mai multe locuri. Am văzut cazul lui Mastroianni, aceiaşi este şi situaţia lui Robert Hossein, care filmează (ca regizor) «Rasputin a fost împuşcat» (printre alţii, cu Geraldine Chaplin) şi ca actor «Omul care a trădat Mafia» (în regia lui Charles Gérard), iar sub conducerea unuia din maeştrii vechiului «nou val», Alexandre Astruc, «Cuvîntul unui om», împreună cu Roger Hanin. Jeanne Moreau îşi încearcă din nou (după «Viva Maria») la Londra, virtuţile,în comedia muzicală, jucînd alături de Peter O'Toole şi Zero Mostel în filmul lui Elliot Silverstein, «Caterina cea mare», după piesa lui G.B. Shaw, iar John Wayne reface, în filmul «El Dorado», un tandem vestit, împreună cu regizorul septuagenar Howard Hawks (tandem afirmat cu «Rîul roşu», «Rio Bravo», «Hatari».

Filmul de aventuri se pare că rămîne totuşi principala rampă de lansare a starurilor. Copiind un titlu de Vadim şi un personaj al d-nei Shelley, Terence Fischer turnează «Şi Frankenstein a creat femeia», în care, alături de Peter Cushing, apare o viitoare rivală pentru Raquel Welch: Susan Denberg. Roger Corman (unul din cei mai prolifici regizori ai Americii), descoperit recent ca mare talent de francezi

O Geneviève Bujold desprinsă parcă din vechi pirogravuri, şi un Belmondo foarte îndepărtat de imaginea popularului «Bébél» îndrăgit de francezi, — iată eroii ultimului film al lui Malle — «Hoţul».



graţie filmului său «Îngerii sălbatici» (cu Peter Fonda şi Nancy Sinatra), pregăteşte o nouă versiune a aventurilor lui Al. Capone, intitulată «Masacrul de la Saint-Valentin», în care interpretul principal, debutantul în film Jason Robards Jr., a fost ales pentru asemănarea sa cu regretatul Humphrey Bogart, unul din primii interpreţi ai faimosului «dur».

La studiourile din Kiev — cotate printre cele mai importante din U.R.S.S. — s-au terminat filmările la «Iarbă rea», o evocare a evenimentelor dramatice desfăşurate în preajma anilor 1920. Eroul principal este tînărul şi cunoscutul actor Ivan Mikolaiciuk. La acelaşi studio, regizorul Timofei Levciuk a terminat filmul «Doi ani pe marginea prăpastiei», consacrat eroilor «frontului invizibil», de fapt, patrioţilor din Kiev din timpul celui de al doilea război mondial. Levciuk şi-a ales drept protagonişti pe Anatoli Baratciuk şi Nina Veselovskaia. Între timp la Lvov, un tînăr regizor, Viktor Gheorgiev, a început filmările la «Suflete tari», un film-omagiu despre Nikolai Kuzneţov. Agent secret în timpul războiului, Nikolai Kuzneţov a procurat informaţii preţioase despre ofensiva de la Kursk şi tot el a fost acela care, împuşcînd mai multe căpetenii naziste, semăna panică în rîndul ocupanţilor hitlerişti. Drept care filmările exterioare se desfăşoară în mijlocul locuitorilor Lvovului veniţi să-l vadă pe Nikolai Kuznetov. Dacă mai socotim şi recentul film al lui Boris Stepanov, «Balada Alpilor» şi «Ţara natală» după piesa lui Al. Korneiciuk, «Pagini de jurnal», trebuie să recunoaştem că la studiourile sovietice filmele din anii războiului stau încă în atenţia realizatorilor. Pe celălalt taler al balanţei, se află ecranizarea lui Iosif Heifitz după Cehov, «Oraşul lui „S"»,— care va face din Cehov un personaj de film — şi comedia muzicală realizată de Roland Bîkov, «Ai Bobo '66» care se bucură de mare succes deocamdată doar în lumea specialiştilor.

Deci, se filmează, se filmează peste tot; regizori mari, împreună cu actori necunoscuţi, sau invers, iar în cazurile mai rare — regizori şi actori la fel de apreciaţi. Cum vor fi filmele însă — să aşteptăm toamna, cînd nu numai bobocii se numără. Pînă atunci...

Adrian ŢIROIU

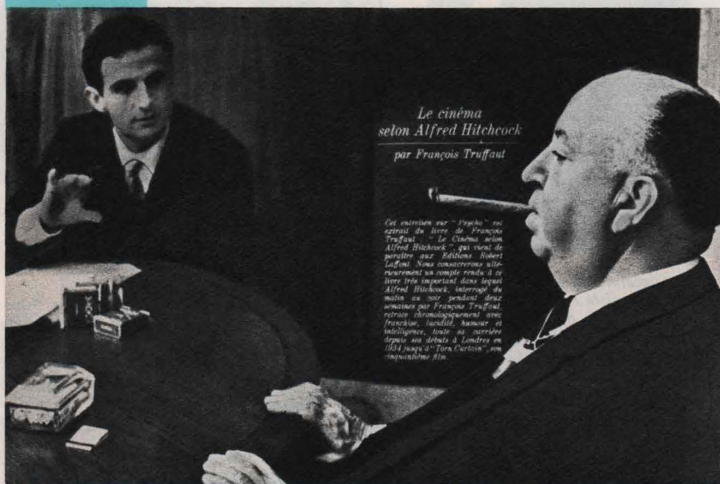
PE GLOB

ANTONIONI PESTE OCEAN. Michelangelo Antonioni a reprezentat multă vreme pentru americani simbolul snobismului intelectual european. O dată cu premiera ultimului său film «Explozia», gheața s-a spart și Antonioni a fost în sfîrșit înțeles de cei de dincolo de ocean. Dar nu de toți... Reporterul de la «New York Times», după ce a stat de vorbă 10 minute cu regizorul italian, «zece minute de conversație oarecare și pălăvrăgeală mai mult sau mai puțin spirituală», a publicat un interviu «plin de tîmpenii și de idei cu totul contrare felului meu de a gîndi», a declarat furios Antonioni. Se pare că celebrul realizator vrea să cucerească America, dar rămînînd el însuși. Autor complet al filmelor sale, Antonioni rămîne incorigibil: nu suportă să-i scrie altcineva dialogurile, nici în interviuri.

«INTROSPECȚIA UNEI FEMEI» este titlul noului film pe care-l va semna Michelangelo Antonioni. Film în care rolul principal va fi deținut de interpreta preferată (părăsită doar în «Explozia», pelicula terminată recent de Antonioni în Anglia) a regizorului, Monica Vitti.

SALVATORE GIULIANO REVINE PE ECRAN. Fărădelegile banditului sicilian stau la baza unui nou film ce se turnează în Spania. De data asta însă va fi o transpunere mai specială, pentru că povestea lui Giuliano capătă o alură de western. Chiar și personajele și-au schimbat numele: Salvatore Giuliano, de pildă, se numește Bill Bonney. Totuși fabula urmărește destul de fidel etapele vieții și faptelor eroului Mafiei de la vîrsta de 20 de ani și pînă la sfîrșitul său năprasnic. Autorii au vrut să clarifice și unele momente rămase obscure și care au pasionat opinia publică la acea vreme. Titlul filmului: «Și el a devenit cel mai necruțător bandit al Sudului».

FESTIVALURI. 116 țări au fost invitate să participe la Festivalul internațional al filmului de la Moscova (5—20 iulie 1967). Uniunea cineaștilor sovietici va organiza cu această ocazie, la Leningrad, un simpozion pe tema «Reflectarea ideilor Revoluției din Octombrie în cea de a 7-a artă».



CINEMATOGRAFIA FAȚĂ ÎN FAȚĂ CU HITCHCOCK

Recent a apărut la Paris, în editura Robert Laffont, cartea «Hitchcock despre cinematograf», cuprinzînd 50 de ore de interviu despre arta filmului, pe care Truffaut l-a luat lui Alfred Hitchcock, aflat acum la al 50-lea film al său.

Hitchcock este unul din acei cineaști la care stăpînirea perfectă a mijloacelor de expresie cinematografică, a *tehnicii*, a profesionalismului superlativ constituie o modalitate de relevare a unei poetici cinematografice proprii.

Personalitate prodigioasă a artei filmului, Hitchcock povestește aci despre cîteva din experiențele sale în legătură cu unul din marile sale succese de public: Filmul «Psycho» — și despre importanța acordată de el elementului așa zis pur cinematografic în realizarea lui, filmul constituind o demonstrație a *științei* de a face film.

«Psycho» constituie cea mai pasionantă experiență a mea în a stăpîni publicul. Cu «Psycho» am reușit să acționez asupra spectatorilor ca și cum aș fi apăsat pe clapele unei orgi... Influența mare pe care filmul a avut-o asupra publicului constituie principala mea satisfacție, lucru pe care am ținut cel mai mult să-l realizez. Filmul are o construcție specială. Subiectul, personajele, m-au interesat foarte puțin. Ceea ce m-a bucurat a fost că numai prin alăturarea imaginilor filmate, prin fotografie, prin banda sonoră și tot ceea ce este pur tehnic, filmul a putut să aibă o atît de mare influență. Cred că cea mai mare satisfacție a noastră, a cineaștilor, este posibilitatea de a utiliza arta filmului pentru crearea unei emoții colective.

Nici o poveste extraordinară, nici o interpretare remarcabilă, nici un roman foarte apreciat, n-a zguduit publicul în filmul «Psycho». Ceea ce l-a emoționat atît de puternic, a fost filmul pur.»

EI DESPRE EI

Agnès Varda («Cléo de la 5 la 7», «Fericirea», recent — «Creaturile»)
despre genul de filme care merită să fie făcute:
«Trebuie să faci în primul rînd ceea ce ți se pare important pentru tine. Cred că trebuie să fii foarte atașat de filmul pe care-l lucrezi, pentru a-l face cu o anumită vigoare. Nu vreau să spun neapărat că trebuie să faci doar filme autobiografice, ci că trebuie să fii cu adevărat interesat de film, să ai o legătură reală cu subiectul și personajele lui. Se spune că sînt o serie de subiecte despre care ai vrea să vorbești, dar care sînt dificile dintr-o mulțime de motive; unele sînt lucruri care nu se pot spune sau — dacă vreți — care sînt interzise. Cîteodată însă este vorba numai de autocenzurări — și atunci este regretabil!»



Ca și celelalte filme semnate de Agnès Varda, «Creaturile» obligă la meditație. (Interpreți: Michel Piccoli și Catherine Deneuve).

CINECLUBURI

AMATORII PROFESIONIȘTI

În ultimele trei luni, am cunoscut peste 90 de cineaști amatori din țara noastră. Mi-ar fi greu să îi prezint pe toți (deși ar merita-o cu prisosință), așa că mă voi rezuma la cîteva nume: Sandu Dragoș, Eugen Albu, Ion Negruțiu, Alexandru Petcu și Romulus Vulpescu.

Autor (scenarist, regizor și operator) a peste 20 de filme, Sandu Dragoș — inspector contabil din Timișoara, se autodefinește prin filmul său «Toamnă timișoreană» — distins cu premiul I la întîlnirea de la Brașov din iulie 1966.

Poem liric, documentarul despre farmecul toamnei timișorene dezvăluie o originală personalitate. Sandu Dragoș se exprimă liniar, în planuri lungi, cu o fluiditate excepțională, într-o compoziție plastică cu mult peste mijlociul «artei fotografice» contemporane. Subtil, romantic, ironic și totodată profund, el folosește cu competență și rafinament coloana sonoră a filmului (muzică, zgomote, cîntec), subordonînd-o atmosferei generale, pe care a construit-o cu grijă de la primele cadre și o apără cu consecvență pînă la final.

Antipodic ca temperament — timișoreanul Eugen Albu — de profesie ziarist, își relevă personalitatea în producțiile realizate în comun cu Sandu Dragoș ca: «Timidul» sau «Bancnota de 3 lei» — comedie pe teme contemporane, în care gagul modern se îmbină cu procedeele comediei clasice.

Adevărata personalitate a cineamatorului Albu pare a se dezvălui abia acum, cînd realizează independent un film intitulat provizoriu «Concertul». Tema: lupta pentru o artă accesibilă, pentru cîștigarea omului simplu de partea cauzei artei adevărate — elevate. Metaforizînd, Albu și-l închipuie pe consumatorul de artă. În rolul unui umil slujbaș al Filarmonicei (surdomut), iar muzica (arta) este reprezentată prin compozitorul al cărui nou concert este executat cu orchestra Filarmonicei Timișorene. Conflictul — dintre cele 2 personaje (compozitor și slujbaș, care intră în cadrul filmului în relații directe) este exprimat prin două universuri auditive complet opuse, culminînd cu o poantă finală (poate cam simplistă) în care compozitorul dăruind slujbașului un aparat special, acesta începe să audă normal — este caracteristic pentru sensul căutărilor cineamatorului timișorean.

Adăugați acestor fugitive creionări, pe cele ale lui Ion Negruțiu — inginer la Oțelul Roșu, autor al unor filmulețe cu durata de un minut fiecare, admirabile portrete în genul «Caracterelor» lui La Bruyère; pe Ion Petcu, fotograf la combinatul Casa Scînteii, autor a două filme cu marionete (distinse cu premii la Belgrad), primul ilustrînd poezia lui Topîrceanu «Noapte de mai» — al doilea, cunoscutul și banalul cîntec: «Un trecător, o pălărie și-un baston». (În acest film lirismul se împletește cu fina ironie, iar rezultatul mi se pare SUPERIOR — producțiilor similare ale Televiziunii). Încheiați lista cu numele lui Romulus Vulpescu — scriitor, autor al unor competente reportaje filmate despre Viena și Paris (prezentate la televiziune) și al unui film documentar de o particulară originalitate: «Structuri» — comparație metaforică între podul Venazzano din New-York și turnul Eiffel din Paris.

Octavian IONIȚĂ

ROBBE-GRILLET DESCUMPĂNEŞTE CRITICA cu TRANS - EUROP - EXPRESS?

CORESPONDENŢĂ SPECIALĂ DIN PARIS DE LA

Robert GRELIER

Al doilea film al lui Alain Robbe-Grillet, «Trans-Europ-Express» a surprins toată lumea, atît prin factura, cît mai ales prin etica sa. Dacă «Nemuritoarea», primul său lung metraj, descumpănise şi critica şi spectatorii, avusese măcar meritul de a fi fost credincios operei romaneşti a scriitorului: încetineala construcţiei, lipsa dramatizării, lungimea indefinită a planurilor, descripţiile nemăsurate ale detaliilor, importanţa acordată mişcării obiectelor etc... într-un cuvînt, tot ceea ce caracteriza opera acestui creator al «noului roman».

«Trans-Europ-Express» este la antipodul acestei concepţii. Montaj rapid şi scurt, ritmînd secvenţele unei aventuri care, de fapt, nu se vrea aventură, parabole şi simboluri de film erotico-poliţist, satira unei lumi moderne, tot ce este necesar spre a face un film nou şi inteligent totodată.

ESTE ÎNSĂ DEAJUNS?

Un gangster în faza de ucenicie (Jean-Louis Trintignant) încearcă să devină traficant de droguri, dar de fapt nu reuşeşte şi ajunge în schimb pradă capriciilor unei prostituate nostime (Marie-France Pisier) care, ca în toate subiectele de serie neagră, se află în acelaşi timp în slujba poliţiei şi a gangsterilor. Acest gangster-ucenic va rămîne pînă la urmă doar un ucenic. În permanenţă hărţuit de toată lumea, el va fi dus de nas de toţi: de şeful bandei, de poliţistul şmecher şi chiar de autorul-scenarist, care intervine în cursul povestirii ca să-l împiedice să-şi îndeplinească pînă şi cele mai nevinovate dorinţe. «Trans-Europ-Express» este un joc pentru adulţi în care fiecare găseşte — ca într-un han spaniol — numai merindea adusă de acasă.

ESTE ÎNSĂ UN FILM?

Un film de clar-văzător, cum pare a fi autorul său, care, sub pretextul demistificării unei lumi moderne, unde însă refuză să-şi asume vreo responsabilitate, caută şi găseşte alibiuri pentru tot ce-l înconjoară. Robbe-Grillet trişează cu cinematograful, aşa cum trişează cu realitatea şi, în pofida intenţiei sale demascatoare, el e poate pe cale să-şi fabrice o nouă mască după chipul şi asemănarea iluziilor sale. În aşteptarea celui de-al treilea lung metraj care ar trebui să ne limpezească asupra intenţiilor dumisale, i-am pus cîteva întrebări.

— De ce aţi făcut film în film?

— Am simţit nevoia să procedez aşa... Poate un autor să explice întotdeauna de ce? Dacă ar şti, ar avea probabil mai puţin chef să încerce experienţa. De fapt, nici nu este un film în film, ci mai multe filme într-unul singur. Există mai multe povestiri, după cum există mai multe nivele ale aceleiaşi povestiri. Prima este aceea a autorului, apoi urmează cea a actorului Trintignant care se urcă în acelaşi tren şi care-şi dezvoltă propriile obsesii. Dar mai există şi parodia iniţială în stilul desenelor animate cu banditul şi poliţiştii cu jobene, precum şi o scurtă încercare de documentar despre cartierul diamantelor din Anvers. Şi, în sfîrşit, mai este povestea tradiţională a traficului de droguri, cu şeful bandei impasibil care-şi pune la încercare noul acolit, cu prostituata care joacă un joc dublu sau triplu şi poliţistul perspicace care trage sforile în culise, povestea complicîndu-se ea însăşi cu mai multe variante contradictorii.

— De ce aţi ales propriul dvs. personaj de scriitor pe cale să scrie un scenariu? Este un personaj care mi se pare mult prea doct ca să fie credibil.

— Acest personaj este şi el un fel de stereotip. Mă gîndisem la început să-l dau pe mîna unui actor profesionist, dar apoi am găsit că e mult mai amuzant să-i împrumut propriile mele trăsături pentru că, în general, el este un Robbe-Grillet, aşa cum în bună măsură mă văd amicii mei. Un bărbat doct, rece, rigid, lipsit de umor, şi care, bineînţeles, n-are nimic de-a face cu persoana mea.

— Pastişa personajului scriitorului e prea puţin evidentă; căci dacă cititorul dvs., care a devenit acum şi spectatorul dvs., nu v-a întîlnit niciodată, îi va fi cu neputinţă să vă imagineze altfel decît prin răceala,rigoarea scrisului dvs.

— Îi reproşaţi adineauri personajului meu de a fi prea doct spre a fi crezut, iar acum spuneţi că e prea verosimil! Cred că sînt două categorii de spectatori! Cei care nu-mi iubesc cărţile (adeseori fără a le fi citit) şi care vor vedea pe ecran confirmarea rezervelor lor, şi cei care, dimpotrivă, sînt adevăraţii mei cititori şi care, fiind sensibili la umorul din «Trans-Europ-Express» (cum de altfel sînt sensibili şi la umorul şi pasiunea conţinută în cărţile mele), se vor gîndi desigur că acest autor pompos şi fără umor de pe ecran nu e cel adevărat, ci o imagine stereotipă, ca şi producătorul ce-l însoţeşte sau prostituatele, traficanţii şi poliţiştii din Anvers.

— Este deci o suită de stereotipuri, personajele ca şi povestirea în sine. De ce?

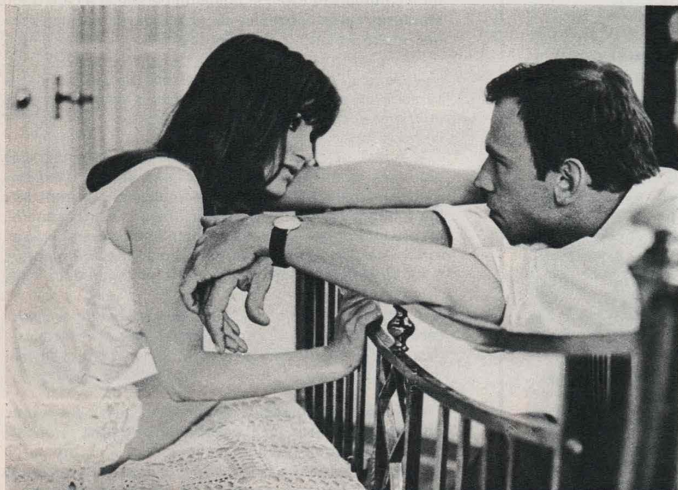
— Ceea ce mă pasionează în această stereotipie este că ea descrie inconştientul din societatea noastră, şi deci, din noi înşine. Aproape fiecare societate secretă un soi de proprie închipuire despre realitate. Punctul de plecare al filmului meu nu a fost o încercare de demistificare. Am dorit să fac un film în acest tren pe care-l găsesc extraordinar, cu vagoane alcătuite în întregime din sticlă şi oglinzi, deci din reflexe, unde peisajul pătrunde prin toate părţile deodată şi unde este deajuns o mişcare de 180° a aparatului de filmat, pentru ca să se inverseze sensul mersului. Iar insonorizarea şi aerul condiţionat fac ca toate zgomotele să pară ireale. Toate acestea succedînd atmosferei foarte «veriste» a gării, filmul a devenit firesc un film despre realitate, despre realism şi despre aparenţele înşelătoare.

— Ce înţelegeţi prin realism?

— Să arăţi lumea aşa cum este ea, e o idee a secolului 19. Opera de artă nu poate copia lumea reală. Ea este



«Trans-Europ-Express» este la antipodul concepției romanești a autorului: montaj rapid, parabole și simboluri, satira unei lumi moderne



«Trans-Europ-Express» pare a fi un film de clarvăzător; dar, sub pretextul demistificării unei lumi moderne, Robbe-Grillet găsește alibiuri pentru tot ce-l înconjoară.



«Trans-Europ-Express» este un joc pentru adulți în care fiecare găsește — ca într-un han spaniol — numai merindea pe care a adus-o de acasă.

imaginația din mintea noastră, și cu ajutorul ei noi gîndim, trăim, iubim, creăm. Imaginile de cinema (imagine... imaginație... iată că e același lucru) reprezintă pentru mine posibilitatea minunată de a da mulțimilor adevărate din Gara de Nord sau de pe străzile din Anvers, și gangsterilor de pe benzile desenate, aceeași prezență pe ecran, aceeași greutate, adică greutatea imaginației noastre. Totul e adevărat și, în același timp, totul e imaginație. De aceea lumea e diferită pentru fiecare dintre noi.

— Metoda dvs. constă în a depărta limitele imaginarului? Realizați un soi de păcăleală pentru a zăpăci spectatorul sau pentru a arăta că realitatea nu este așa cum poate el s-o vadă la un anumit moment dat?

— Să șterg limitele imaginarului și realului, da, asta este. Dar nu ca să-l zăpăcesc pe spectator, ci ca să mă interoghez despre ceva ce mă pasionează. Totul e fals, totul e păcăleală, cum spui dumneata. Traficantul care nu transportă droguri: doar își închipuie că o face. Marie-France Pisier care nu joacă rolul unei prostituate adevărate, ci al unui agent dublu care se preface că e prostituată ca să-l seducă pe gangsterul nostru naiv. De fapt, poate că fata e logodnica eroului și îl așteaptă în gară, la Anvers — unde de altfel se și întîlnesc la sfîrșitul filmului, după ce au murit amîndoi!

— Atunci de ce acest roman de aventuri?

— Nu e un roman de aventuri, este un stereotip de roman polițist popular. Viața noastră e condiționată de publicitate, modă, clișeele din presă, toată fabrica de imagini a existenței noastre cotidiene. Să luăm drept exemplu violul. Ați observat cît e de «glorificat» în presă, în film? Dacă o tînără fată e violată, jurnale ca «France-Soir» sau «Ici-Paris» acordă o importanță exagerată faptului, supradimensionîndu-l. Fiecare detaliu este pus pe tavă cititorului, doar-doar îi va stimula imaginația.

— Cum a fost realizat filmul?

— Spre deosebire de «Nemuritoarea» pentru care scrisesem un decupaj tehnic foarte precis ce m-a stînjenit cumplit în timpul turnării, de data asta am preferat schemele preliminare, mai puțin rigide, și improvizația pe platou. Apoi am montat filmul. Pentru mine montajul este o parte importantă a creației. Filmul se structurează la montaj.

«Trans-Europ-Express» a fost turnat în patru săptămîni. Au existat mai multe variante ale scenelor principale, ca să ne permită o arhitectură mai complexă a montajului.

— Ați încercat în acest film un refuz total de a păcăli spectatorul. Dacă pot folosi cuvîntul «distanțare» atît de vulgarizat în ultima vreme, considerați că ați recurs la ea pentru a anula adeziunea spectatorului la intrigă?

— Este un cuvînt pe care-l folosesc des și se potrivește la acest film. Întotdeauna am căutat efectul distanțării în sensul în care-l înțelegea Brecht, adică să-l determin pe spectator să gîndească, făcîndu-l să fie conștient de propria sa poveste prin intermediul poveștii altuia. Folosesc distanțarea ca să-l feresc pe spectator să cadă victimă iluziei realiste.

— Cu «Trans-Europ-Express» v-ați îndepărtat de la stilul romanesc ce vă este propriu, nemaidînd atîta importanță obiectelor. Să se datoreze acest lucru mecanismului cinematografic?

— Niciodată nu am acordat *atîta* importanță obiectelor în sine, așa cum pretind exegeții mei, ci mișcării descrierii, ceea ce nu este același lucru.

— O nadă aruncată cinematografului?

— Poate. Arta modernă este arta mișcării. Dincolo de cercetarea permanentă, nu mai există artă, ci academism. Dintre toate artele, numai cinematograful ezitase pînă acum să-și analizeze propriul limbaj: eram prea siguri de puterea lui de fascinație și asta ne era deajuns. Dacă vrem să mergem mai departe, trebuie să lăsăm cinematograful să se reinventeze mereu, fără să ne fie frică să stîrnim proteste sau, de ce ne-am feri de cuvinte? scandal.

Însemnările următoare — selectate «cinematografic» — sunt adunate în cele 22 de zile petrecute în vara lui' 66 (între 11 iunie și 2 iulie) în Statele Unite, unde am fost invitat de PEN Clubul american, însoțind delegația oficială a României la al XXXIV-lea Congres al acestei asociații scriitoricești internaționale (12-18 iunie). Locurile străbătute: orașul și statul New York și o parte din statul New Jersey.

Cîteva date tehnice sumare privitoare la imaginile înregistrate pe film.

Aparatul Paillard-Bolex (16 mm), cu vizor paralactic, turelă cu trei obiective, motor cu arc (armare normală); durata celui mai lung plan posibil cu o singură armare:30"— 6 m. Filmări fără stativ, numai «din mînă».

Obiectivele folosite: 12,5 mm (grandangular Meopta adaptabil la Paillard, diafragme 1,8 - 16), 16 mm (grandangular Switar, Kern-Paillard, diaf. 1,8-22), 27 mm (obiectiv normal, Hektor Rapid, Ernst Leitz Weltzlar, diaf. 1,4-16) și 75 mm (teleobiectiv Meyer Görlitz Trioplan, diaf. 2,8-22).

Exponometru Weston Master V.

Peliculă Orwo reversibil de 19 și, respectiv, 21 DIN, în casete de 30,5 m.

Viteza: 24 imagini/sec.

Folosesc însemnările prescurtate de pe cutiile de carton ale casetelor cu peliculă, însemnări coroborate cu amintirea.

22 DE ZILE LA NEW YORK

Romulus VULPESCU



Cel mai lung pod din lume: la intrarea în portul New York.

POEZIA: HRANA TURBOREACTOARELOR

10 iunie, după amiaza. Aeroportul Le Bourget. Întîrziem peste măsură cu plecarea. Boeing *707-320 C, monstrul cuadriturboreactor pentru zboruri intercontinentale, a venit de dimineață de la Londra ca să-mbarce scriitorii adunați la Paris de prin toate colțurile lumii: se pare că sunt ceva nereguli tehnice la un reactor. (O să aflu abia la New York, la Congres, teribila metaforă, citată de un vorbitor în sprijinul tezei — discutabile — că «evoluția tehnicii ucide poezia»). În zborul peste Canal, avionul a «înghițit» o pasăre. Mecanicii aeroportului curățau încă de dimineață turboreactorul (de proporțiile unei avionete) de resturile păsării, spulberată pînă la dimensiuni microscopice.*

LE CAS ÉCHÉANT...

Pe hublou nu văd decît perechea de reactoare din stînga, suspendate-n vid, mult sub aripă, ținîndu-se-ntr-o lamă de metal subțire ca foița de ceapă (știu că nu-i adevărat, dar asta-i senzația optică) și bițîind deasupra stratului de nori parc-ar flutura în vînt. Canalul Mînecii: un sfert de oră de furtună. Patru stewardess«explică pe larg în englezește (deci, nu pricep nimic) folosirea vestelor de salvare și-a soluției antirechin. O rog pe scriitoarea belgiană care știe englezește (o doamnă cu părul alb, moțăind pe scaunul din fața mea) să-mi rezume ideile principale ale instructajului. Tocmai își pune ciorăpeii de bumbac roșu (papuci de bord) oferiți grațios de «World Airways». Preferă discuțiile literare. Mă asigură în treacăt că, dac-o să fie cazul, o să-mi spună atunci, în două vorbe, cum trebuie să-mi umflu vesta de salvare. Mă umflă rîsul.

DUCKLING WITH THIN PORK SAUSAGE..

Ni se oferă tot felul de gustări (Tiny Assorted Open-Face Sandwiches)*, care mai de care mai chiznovate. Vîr în gură o bucățică de șuncă prăjită, rulată, căpăcită cu slănină fierbinte și umplută cu marmeladă de gutui. Mă crucesc și-nghit ca Logofătul Tăutu cafeaua turcului. Îmi clătesc gura cu «Bourbon» și devin mai prudent. La cină evit cursa fripturii de rață în sos picant* (Duckling with thin etc.)*. Sub copanul cu o bucată de piept pîndeau perțid două persici fierte sau coapte* (Backed Peach)*! Beau numeroase cafele excelente în care presar doze de praf mate. Capătă un aspect de cafea cu lapte și o savoare nebănuită, inedită pentru mine, cafegiu impenitent. Demasc dintr-o ochire (expertă acum) senvișul triunghiular etajat, de dimensiunea unei îmbucături, cuprinzînd între feliuțele de miez combinații gastronomice aberante: cașcaval, dulceață de portocale, șuncă, ou fiert, lăptucă și-o felioară de banană. Cer pîine neagră, unt și brînză, capăt, și mestec omenește, totul stropit cu-o creștinească bere tare de Portland.*

FRENCH-CANCAN

Emmanuel Roblès discută în spaniolește cu un confrate din Uruguay: se amuză de intemperanța unui flamand roșcovan, apoplectic și turuitor, care consumă de la plecarea din Londra variate lichioruri dulci și tari, ce i se-aduc în coșulețe, cîte 12 șipuri-doze o dată. Număr 8 transporturi și renunț. Deasupra Groenlandei doarme-tun. Sforăie spre indignarea prințesei indiene și-a lui I.G. care-njură turanic.

YES, SIR, PLEASE MA'AM

O stewardess pricepe cîteva cuvinte italieneşti (cele 8 fete graţioase şi iuţi ştiu pe lîngă engleză numai nemţeasca maternă). Îmi surîde fermecător (pasta Kiss me), e amabilă, dar constat că zîmbetul e profesional, obligatoriu, inclus în preţul biletului, ca vinurile, cocktails-urile şi felurile de mîncare. Renunţ. Observ una dintre bucătăriile de la bord, aflată în spatele scaunului meu. Cum ies din raza vizuală a călătorilor, zîmbetul dispare: sunt obosite, excedate de alergătură (stau la dispoziţia a 163 de pasageri). Timp de 7 ore nu se-aşază măcar o clipă: ascultă confidenţele doamnelor în vîrstă, rabdă hachiţele cucoanelor urîţele şi geloase, suportă amabilităţile interesate ale domnilor singuri, urmăresc poveştile pisălogilor, întreţin mofturile de copii bătrîni ale scriitorilor-vedete. Totul cu zîmbetul pe buze şi cu datoria de-a crea impresia că se ocupă exclusiv de importanta-ţi persoană. Ba că le şi face plăcere.

LA 12 000 m ZIUA DUREAZĂ 1 H. 30

S-au aprins luminile. Noapte cu lună şi cu stele. Sub noi, la 12 km, armura solzoasă a oceanului. Ne-ndreptăm spre un orizont puternic luminat, desenat la riglă. Într-un sfert de ceas s-a revărsat de zori. După un ceas şi jumătate de sinteză a unei zile cu soare, cu toate etapele ei, de la auroră la asfinţit, e din nou întuneric, din nou cer înstelat. Zburăm peste Groenlanda şi urcăm spre Pol. Din cîte-nţeleg comunicatul comandantului aeronavei, intrăm în Canada. Adorm. Mă trezesc. Văd jos zone de umbră compactă: pădurile canadiene. Automat citez mental: Fenimore Cooper, vînătorii francezi de blănuri, şansonetistul Leclerc, Norman MacLaren.

Şiruri de lumini colorate (autostrăzi, probabil), aglomerări luminoase (oraşe, aşezări). De sus mi se par foarte aproape unele de altele. Am intrat în Statele Unite. O suprafaţă imensă forfotind de lumini. Am ajuns! Nu: e Baltimore.

BOEING-BUS

Cam după miezul nopţii (ora locală — ceasul mi s-a stricat de la Paris şi stricat a rămas pînă m-am întors acasă), văd de departe New York-ul. Panoramă luminoasă indescriptibilă, monstruoasă aproape. Turul deasupra cartierului Queens pare plimbare de agrement deasupra unui judeţ. Coborîm spre aeroportul J. F. Kennedy, situat chiar lîngă ocean. Pistele de aterizare delungesc neverosimil coasta. Contact cu solul la pista două sute cincizeci şi nu ştiu cît. Cu avionul devenit autobus, străbatem timp de 20 de minute kilometri de şosele asfaltate, de autostrăzi interne şi de piste intermediare mărginite cu lanţuri de becuri albastre sau portocalii sau verzi, pînă la aerogara societăţii care-a pregătit zborul. Uriaşul de aluminiu se-apropie de-o clădire imensă de nichel şi de sticlă în care parc-ar vrea să intre. Opreşte lîngă un fel de coridor tubular de metal, suspendat în spaţiu, care se extinde şi se lipeşte de fuselaj ca o ventuză, îmbucat cu una dintre uşile de coborîre. Parcurgem o sută şi ceva de metri prin acest culoar dominînd pista-peron şi legînd avionul de una dintre sălile de debarcare de la etajul 2 al clădirii.

DROGUL RECLAMELOR

Formalităţile de rigoare. Coloana de autobuse închiriate de gazde porneşte pe străzile largi, iluminate ameţitor, se angajează pe Conduit Boulevard, trece prin Brooklyn, pe Williamsburg Bridge peste East River şi, intrînd în Manhattan pe F. D. Roosevelt Drive, prin 14 th. Street, ajung în Washington Square, în Greenwich Village, fostul «cartier artist» al oraşului, unde se află cetatea universitară new-yorkeză: aici vom fi găzduiţi, în University Place colţ cu Waverly Place, peste drum de Washington News. E 2 noaptea. Sunt obosit, nu atît de călătorie, cît de ameţeala zgomotului, de vîrtejul străzilor parcurse rapid. Mă doare capul din cauza jocului colorat al reclamelor pe care nu le-nţeleg. Mi-s limba grea şi gura amară ca după beţie. Chem liftul (elevator). După cîteva secunde în faţa mea glisează deschizîndu-se trei rînduri de uşi. Intru. Apăs pe butonul etajului trei. Pauză. Secundele trec greu. Nu pricep semnificaţia butoanelor cu litere. Fără nici o justificare uşile se-nchid. Tot nu porneşte. Alte cîteva secunde. Uşile se deschid din nou. Mă văd într-o oglindă mare cu părul vîlvoi şi cu ochii încercănaţi. Parcă la parter (în notaţia americană etajul I), în faţa liftului era uşa de intrare? De unde oglinda? Mă uit mirat. Uşile se-nchid iar. Stăm din nou. Se deschid. Sunt iarăşi la parter. E un cămin studenţesc. Urcă un tînăr localnic. Mă salută şi mă-ntreabă ceva. Răspund la-ntîmplare: «three». Apasă pe un buton D (door), pe altul 3 şi pe altul 8. Uşile se deschid curînd. Zăresc pe un tablou luminos al cabinei un «3» fosforescent. Am din nou în faţă oglinda. Ies, spun «thank», uşile se-nchid. Sunt la etajul meu. N-am simţit că liftul porneşte, se opreşte. Adorm buştean.

SÎMBĂTĂ: UN TÎRG PROVINCIAL

Oraşul — pustiu. Lumea a plecat de cu seară în week end. Mă plimb timid pe străzile din preajmă. Umblu prin fundul unei prăpăstii rectilinii, cu pereţi paraleli, apropiaţi, strivitori. Cerul e dungă, sus, dai capul pe spate şi-l cauţi ca din puţ. Mă simt Harap Alb în mîna Spînului.

«Zgîrie-norii», majoritatea clădirilor, au zidurile afumate, murdare de funinginea atîtor ani şi-a atîtor ţevi de eşapament. Faţadele par calcane netencuite, din cărămidă roasă. Străzile sunt curţi interioare de-nchisoare, cu galerii de fier la fiecare etaj de celule. La iluzie contribuie scările de incendiu exterioare, devenite obligatorii în urma focului mare de-acum nu ştiu cîte decenii. Pe Fifth Avenue, de-o parte şi de alta, hotelurile sunt sute, unul lîngă altul. Le identific după baldachinele de pînză colorată care taie trotuarul lat de-a curmezişul, legînd bordura de intrare. Apără de ploaie şi de soare pe cei care descind din vehicule. Mă-nşelam. Sunt doar cîteva hoteluri, puţine. Restul, blocuri cu apartamente, locuinţe închiriate.

UNDE SUNT AUTOMOBILELE?

Liniştea sîmbetei e de necrezut. Astă noapte, pe drumul de la aeroport, circulaţia automobilelor îţi tăia răsuflarea. Mii şi mii, în şir neîntrerupt, pe cîte 3 şi 4 piste într-un sens, pe cîte 3 şi 4 piste în celălalt. Unde-au dispărut? Străzile — neînchipuit de late: cît un stadion. Cum le-ar fi traversat Nietzsche, care suferea de agorafobie, spaima spaţiilor largi, descoperite? Căldura, dimineaţa la 10, sufocantă, umedă (apropierea oceanului). E arşiţă ca la noi, în august, la 3 după masă. Nu poţi scoate haina: nu-i de bon ton. După o jumătate de ceas de umblet agale eşti lac de năduşeală, mîinile, faţa, cămaşa albă au un aer cenuşiu. Te speli şi apa e vînătă. Dai, experimental, cu spirt pe mîini şi stai în faţa uşii, pe trotuar, un sfert de oră. Te speli iar: apa e vînătă. Praful şi funinginea infestează atmosfera şi suspendă peste oraş o ceaţă uşoară, mai vizibilă în zilele senine de vară. Priveşti lumea prin aura unei torţe aprinse. În clădiri e plăcut, răcoare: climatizoarele (aici, obiect de strictă necesitate, ca baia şi ca frigiderul). Toate magazinele, toate locurile publice au climatizoare. Evident că nu toate locuinţele îşi pot permite acest «lux» necesar: chiar aparatele mai mici, mai ieftine, tot costă cîteva zeci bune de dolari. Pe cele mai multe taximetre (galben şi cu banda internaţională de carouri roşie) scrie Radio-taxi-climatizat. Dacă ai uitat să telefonezi de-acasă dai one dime (zece cenţi) şi vorbeşti din taxi. Sau plăteşti cît costă şi, între locuinţă şi bancă, telefonezi la Paris ori la Tokio. La orele de-nghesuială (dimineaţa la 8 şi după amiaza la 5 cînd metroul şi autobusele sunt invadate de slujbaşi), iei ce se găseşte: şi fără radio-telefon şi fără aer condiţionat. Cînd ai de unde-alege (preţul curselor per milă fiind acelaşi la toate societăţile de exploatare: 5 c. 1/4 milă), te duci la concurenţa ultramodernizată.

22 DE ZILE LA NEW YORK



Văd de departe New York-ul...

STILURI: BASEŢI, BAIADERE, MARIJUANA, MUŞCHETARI

Filmez în Washington Square. Un arc de triumf memorial pentru generalul nordist şi o statuie a lui Garibaldi (!), bronz academic oribil. «Cumătrul Papei» (apud Conu Leonida) face faţă uimit unui grup sculptural excesiv de modern, frumos ca plastică aeriană, plasat pe acoperişul-terasă al unei construcţii elegante (Loeb Student Center), de bun gust arhitectonic (birouri, restaurante, săli de curs, de teatru, ale unei facultăţi). Alături — o biserică anglicană (Sf. Toma?), ciudată. Dincolo de scuar, la nord, case stil «Secession», un peristil de coloane ionice, pe o stradă alăturată un grup de clădiri în stil elizabethan (Maison Française), în preajmă o locuinţă cu peron englezesc şi cu «marchiză» de Restauraţie, la etajul întîi loggii de renaştere italiană, sacnasii levantine şi, după colţ, un circ. Spre vest, un cub jos, alb, spaniol, cu patio interior. Tot ansamblul — dominat de-un sky-scraper (zgîrie-nori) roşcovan, arborînd sus un fel de rezervor-cisternă argintiu ferecat într-o reţea de ţevi portocalii.

În grădină, bănci cu bone şi cu ţînci de-a buşilea, cu vagabonzi albi, negri, roşii, moţăind sau tapîndu-te autoritar de ţigări, cu prostituate şi cu plasatori de marijuana, cu şomeri şi cu bunicuţe, cu studenţi eterni şi cu lumpenartişti îmbrăcaţi în costume de epocă (mai ales după apusul soarelui): împăratori romani, armatori olandezi, principese italiene, muşchetari cu panaş, generali sudişti, cavaleri teutoni în armură, ţărăncuţe tiroleze. Toată figuraţia asta de operetă abracada-

ntă ține-n lesă de la doi pînă la șase cîini de dimensiuni de «mărci» diferite (un șoricar + un Saint-Bernard), faună e, fără păs de panourile ce recomandă păstrarea curățeniei ișului, maculează trotuarele, provoacă încăierări epice. iri ale circulației, urmăriri pe străzi ca-n filmele lui Mack nnett, latră, urlă, chelălăie, într-o duioasă devălmășie cu pinii purtători de peruci pudrate, de pantofi cu cătărămi argint și de bastoane cu cordeluțe ca păstorii lui Watteau. meni nu este epatat, nici măcar burghezul fabulei, pentru că oda «rebelilor de bistrot» a trecut de cînd americanii înșiși itează turistic Montmartre și Cartierul Latin.

(POZIȚII ÎN AER LIBER, ARMATA SALVĂRII, VEVERIȚELE, CUTIA POȘTALĂ

la arcul memorial începe celebra Fifth Avenue. Pe ea, colț strada a 10-a est (ceva mai sus, pe-aceeași stradă, în vest, uiește Edward Albee, dramaturgul), expoziție de pictură de sculptură în aer liber. Cuconet cu pălării neverosimile flori, păsări, fructe — contemplă, dar nu cumpără. Filmez. bărbos înalt, de pe celălalt trotuar, mă-ntreabă dacă pentru film profesionist. Îi arăt eticheta PEN Club din piept și se iștește: sunt numai un amator, ca toți turiștii. Peste drum, băiat cu bluzon cafeniu de piele și cu pantaloni de catifea rie cu cretă colorată pe trotuar versuri libere de protest. Pe

New York Bay, trecem pe sub faimosul pod suspendat Verrazano (primul erou al filmulețului meu Structuri pe care-aveam să-l termin la Paris, cu Turnul Eiffel) și revenim pe Hudson River. Pe vas — înghesuială, dans, gălăgie, reporteri, televiziune, presă. Abia găsesc locuri prielnice pentru filmarea docurilor. La un moment dat, pe cursiva de la tribord, strivit fiind în forfota invitaților, zăresc un spațiu relativ larg rămas, printr-un miracol, gol. Rezemat de parmaclic, profilat pe valurile sclipitoare ale oceanului, cu statuia Libertății micșorată în planul depărtat, un ins măsliniu, rotofei, singur. Mă năpustesc lîngă el și-ncerc să prind imaginea dansantă a statuii, de care mă leagă, pe apă, dîra lucie a apusului. În spatele meu — urlete, vociferări, proteste. Mă opun tangajului și ruliului, proptindu-mă bine în tălpi. Mă zgîlțîie cineva de umeri și-mi strică tot cadrul. Mă-ntorc. Un mulatru mustăcios, cu un aparat de filmat-pușcă, se răstește la mine-n englezește. Dau din umeri și mormăi într-o engleză aproximativă că nu-nțeleg ce vrea. Tipul mă-njură printre dinți în spanioleasca estropiată a portoricanilor din West Side. Replic amabil, cu o scurtă rafală de ocări fundamentale iberice, într-o castiliană curată și privesc puntea. Sunt înconjurat de-o baterie de camere de luat vederi de toate tipurile și dimensiunile, de microfoane și de reportofoane, de fotografi și de gazetari. Le-am stricat «profesioniștilor» un cadru «poetic», bine pus la punct cu plastice răsfrîngeri de crepuscul, cu

GAG-URI ÎN LIFT

Urc la poetul R., etajul 38. Îl întreb ce se-ntîmplă cînd se defectează? — Nu se defectează. — Niciodată? — Niciodată. — Dar, dacă...? — Exclus. Locuiesc de 40 de ani aici și nu s-a stricat niciodată. — Dar pana de curent celebră din anul trecut? — Nu din vina instalației și-a liftului. A fost un accident general care-a afectat tot New York-ul.

Cobor singur. La etajul 20, liftul oprește și în cabină pătrunde o tînără superbă de 18—19 ani, în bikini, cu sandale în picioare, cu ochelari fumurii și cu un sac de sport. Salut năucit. Răspunde. Mă retrag în colțul cel mai depărtat și-mi fac de lucru. Îmi aprind o țigară. În hol, portarul cu fireturi de general ne deschide ceremonios ușa: good by, miss, good by, sir. În stradă, frumusețea despuiată parcurge vreo 200 de metri într-o inexplicabilă indiferență a trecătorilor, urcă într-o mașină sport decapotabilă, parcată lîngă trotuar, și demarează în week end.

Am remarcat că majoritatea clădirilor, vechi sau noi, cu peste zece etaje nu au etajul 13. Riguros exact. În ascensor, pe tabla cu butoane și pe indicatorul automat al etajelor parcurse cifrele se succed astfel... 11, 12, 14, 15 etc. Pe paliere, la fel. Camerele de hotel, birourile, autobusele au șters cifra treisprezece dintre numerale. Am căutat a 13-a Avenue, dintr-o șansonetă a lui Léo Ferré, cu un anume Monsieur William. Nu există.



Strada prin vizor.

22 DE ZILE LA NEW YORK

pate, tot cu creta, și-a scris un slogan. Se ridică. E o fată. ata cu plete bogate, care-i ține cutia cu crete, e un băiat. leacă înlănțuiți, cîntînd cu glas mare Marseilleza. Nu izbuesc să acopere glasurile celor trei domnișoare bătrîne, din rmata Salvării, și nici toba unui mustăcios mărunt: toți ru cîntă psalmi protestanți și umblă cu pantahuza. Mă teresez de-o cutie poștală și mi se descrie un fel de ladă riașă de tablă, aflătoare la marginea trotuarului. Umblu, o escopăr și vîr scrisoarea pe-o trapă cu arc. Era un recipient gunoi. Cutiile poștale seamănă cu cele de gunoi, numai sunt vopsite în roșu și-n albastru și pe ele scrie U.S. Postage. u cîțiva kilometri mai sus, aproape de Central Park, aveam văd cum traversează strada și cum se opresc în mijlocul umului, întrerupînd circulația pe 6 piste și dînd cu tifla tomobiliștilor și pietonilor, niște vietăți rotofeie, fumurii: verițe. Sunt cîteva mii în Central Park, un fel de pădure iașă în inima metropolei tentaculare. Vlăsia asta e gazdă hoți și de asasini în timpul nopții (dimineața se afișează intrările principale delictele comise cît a fost beznă) și rc de odihnă și de cultură — ziua: muzee, planetarii, acvarii, ene de teatru, arene-n aer liber. Veverițele, blînde, vioaie, mesticite aproape, se cațără pe pervazul ferestrelor, pe ările de incendiu, pe balcoane și te vizitează la etaj ca să dai nuci, roșcove, mere, banane. Copiii le protejează, se ă în mijlocul străzii cu ele, și cetățeanul grăbit, pentru re un minut pierdut înseamnă un dolar mai puțin, cască ra cîte-un sfert de oră, vrăjit de hîrjoană.

PLAN-AMERICAN

cnic pe apă la bordul unui bastiment fluvial cu trei punți. colim insula Manhattan, ieșind din East River în Upper

navă, cu docuri și cu statuia citată (între timp un pinten al malului a acoperit-o), toate figurînd un decor natural pentru un plan-american cu ilustrul sudamerican N., decupat pe America. Îmi ridic agresiv barba (nu mai am nimic de pierdut), îndrept un grandangular de diformare spre vates, iau un excelent prim-plan, apoi panoramez imperturbabil pe ipochimenul cu pușcă de filmat. Impertinența mea de intrus (n-am nici un semn distinctiv de reporter sau de invitat) îi stupefiază. Plus rabla eroică de jucărie pe care-o armez manual: Paillard-ul de pe vremea bunicilor, ca «Fordul» cu mustăți pe lîngă un pluton de «Jaguare». Plec, după un salut spre bard, care-și joacă liniștit rolul de cover girl cu pantaloni, rol la care-l obligă celebritatea.

IAU MASA CU GAUGUIN, RENOIR, MAILLOL

La 7 seara, dineu la Muzeul de Artă Modernă. Înainte de masă, în curtea interioară a muzeului, printre grupe sculpturale celebre-n lumea-ntreagă, invitații degustă băuturi aperitive. Stăm care pe unde-apucă: unul — pe genunchii unei statui de Rodin, altul — pe un tors culcat de Maillol. Cina, la mese rotunde de 10 persoane, la flacăra lumînărilor colorate și parfumate (care nu rimau cu atmosfera), în săli vaste cu cîte 2—3 pînze pe pereți: evident, pînze ilustre (Renoir, Degas, Gauguin). Emoționant, dar feluri ca-n avion: curcan cu frișcă și cu peltea de gutui, cotlet de porc cu banane, pîine prăjită cu sirop de arțar (gustare canadiană), vin californian rosé, demisec, aspru, asemănător vinului nostru de masă, vărsat. Convivi agreabili, conversație strălucitoare. La parter, o retrospectivă Turner de mare valoare: Imaginație și realitate.

TRAG ÎNTR-UN ȘERIF

În baruri și-n bodegi, chelnerițele — mai mult dezbrăcate. Poartă (și ziua) colante de dansatoare, cu ciorapi-rețea. Au corsaje opulente (cînd e cazul, din plastic). Sunt foarte serioase, și clienții se abțin de la gesturi familiare care i-ar putea costa închisoarea sau amenzi mari în dolari. Fetele, în majoritatea lor, studente care-și scot astfel taxele de studii.

Într-un night-club ascult o orchestră de beatnici. Pletoși, cu voci admirabile, improvizînd versuri curajoase, rebele, în colaborare cu sala populată de cupluri adolescente. Alături, alt night club cu show: strip tease. Dezgustător, blonde grase și voit triviale. Spectacol la prețuri exorbitante pentru amatorii de șocuri. Strip tease-ul relativ decent cu tinere frumoase, încercînd în gesturi armonioase și măsurate sugestii de plastică a dansului și-a atitudinii clasice, e cel mai ieftin, dar nu mai are mușterii.

Broadway. Hală de distracții mecanice (tir, mingi, roata norocului, jucării electronice pentru maturi și pentru puberi, călărie ca-n Far West, popice, skiuri, automobilism, vînătoare aeriană): una dintre cele cîteva sute aflătoare numai pe această nesfîrșită arteră șerpuitoare, forfotind permanent (24 ore din 24). Am lăsat cîțiva dolari unui șerif electronic (manechin automat), cu care am schimbat trei focuri rapide de «Colt» și pe care nu l-am putut lovi niciodată. El, în schimb, m-a ciuruit și m-a ocărît (pe bandă de magnetofon), declarîndu-mă coiot și băutor de suc. Un marinar suedez beat, a tras mai repede decît el, l-a și nimerit, și-a primit de la manechinul agonizant o stea de tinichea pe care scria Deputy sheriff. Irezistibil. Am mai dat 25 c. și-am «murit» iar din primul foc.

STRADA PRIN VIZOR

După Congres, rămas de capul meu, am bătut străzile ore-n şir (12—16 ore!), am căscat gura la vitrine, m-am lăsat înşelat de negustorii de piei-de-cloşcă de pe Broadway şi de pe strada 42, care-i pungăşesc pe turiştii italieni şi pe sudamericani (un aparat de fotografiat de 2 dolari costă la ei 20 dolari), am rătăcit cu frica-n sîn prin docuri. În Harlem n-am ajuns. Bine-nţeles că-n repetate rînduri am ratat întîmplări curioase: fie că-n momentul unui carambol de maşini n-aveam aparatul încărcat, fie că era spre seară şi n-ar fi ieşit nimic fără lumină suplimentară, fie, pur şi simplu, n-aveam aparatul la mine.

Dimineaţa. West Side (recunosc decoruri şi planuri din West Side Story). *Nişte portoricani s-au bătut cu gîturi sparte de sticle de coca. Unul are carotida tăiată. Celălalt fuge cînd se-aud sirenele poliţiei.*

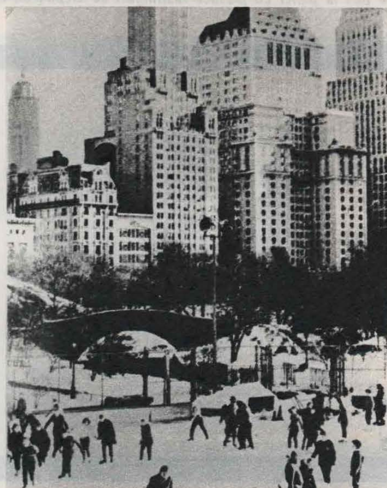
Filmez pe stradă, în mers (m-am antrenat acasă două luni să merg fără să clatin supărător aparatul). Fireşte, cu ochiul în vizor. Vine spre mine un grup de tineri. Ca să panoramez pe ei mă abat spre marginea trotuarului şi, continuînd să înaintez, mă lovesc într-un potou de fier cu ceas de parcare înfipt în vîrf. Sper că l-am detractat.

În rasă cafenie de şiac şi cu picioarele goale-n sandale franciscane, păşeşte absent ţinînd lipit de ureche un radio-miniatură cu tranzistori. Nu-i pasă de cacofonia muzicală înconjurătoare. Ambulanţii de hot dog *(crenwurşti), de coca, de îngheţată cheamă lumea ca la moşi. Poliţişti în negru (irlandezi roşcovani) deschid drum coloanei şi-o păzesc pe laturi de agresori eventuali: juni dezabuzaţi, travestiţi în toreadori, fete vesele — în baiadere, asvîrl cu coji de portocale sau suflă-n trompete de carton.*

Pe destule străzi, la marginea trotuarului, mobile. Ce multă lume se mai mută. Aflu că, de fapt, cine s-a plictisit de fotoliul de pluş, sau de televizorul vechi îl scoate pe trotuar şi-l abandonează. Vreme de 24 de ore, orice trecător, pieton sau automobilist, se poate opri, poate alege şi-şi poate lua ce pofteşte: un lampadar în fals stil veneţian sau un bufet Empire. A doua zi, camioanele Armatei Salvării trec, debarasează strada şi vînd la licitaţie în scopuri de binefacere.

Alegeri municipale parţiale. Trotuarul blocat de cîteva girls, *dezbrăcate ca la revistă, care-ţi vîră-n mînă un pliant de propagandă cu numele candidatului la postul de ajutor de primar: Sammy Weinstein. Dacă vii din celălalt sens, la 100 de metri de acest «cordon de reclamă», alte fete ţi-l recomandă pe*

22 DE ZILE LA NEW YORK



Central Park, ziua parc de cultură şi odihnă şi chiar patinaj.

Risc mult filmînd cetăţenii pe stradă: risc să mi se ceară dolari pentru că ţin în mînă un aparat profesionist, de pe urma căruia probabil realizez beneficii băneşti! Wall Street. Scuar cu porumbei şi cu pensionari. De jur-împrejur, edificii imense. Încerc să surprind contrastul. Un paznic se răţoieşte la mine. Explic laborios că filmez numai clădiri. Nu pare convins. Hotărăsc să-l «prind» pe irascibil cu orice preţ. Cînd mi s-a isprăvit bobina, am armat arcul şi, lăsînd manivela liberă, am apăsat pe declanşator, vizînd ostentativ creasta pomilor şi cerul cu porumbei în zbor. Paznicul vede că atunci cînd filmez (în realitate, bobina impresionată dinăuntru se rotea în gol, fără consecinţe), manivela se-nvîrteşte. Între tururile de manivelă, odihnesc aparatul, ţinut cu dreapta, în scobitura braţului stîng şi privesc în jur, căutînd «subiecte». Încarc o nouă casetă armez, fixez manivela (cum se face la filmările normale), îl rezem de antebraţul stîng, pun declanşatorul automat. Mă răsucesc încet, şi, cu privirile în altă parte, «fur» un panoramic în care se holbează şi eroul meu.

Uriaşă procesiune catolică a Sfîntului Anton. Care alegorice, plutoane de prichindei în costume de paji florentini, preoţi dirijînd pe platforme autopurtate coruri bisericeşti de nubile. La zece paşi în urmă, fanfara majoretelor, în uniforme militare de fantezie, cu săbii, cu chipie, cu tromboane şi cu tobe (ceva asemănător se poate vedea în documentarul Mondo Cane, *în Australia, cînd defilează trupa fetelor salvatoare de la înec). Fanfara bubuie marşuri sudiste (admirabile). Alaiul continuă cu grupul mamelor, portoricane cu înalte coafuri învelite-n rezilii şi-n dantele preţioase, prefirînd rozarii de chilimbar, dar sărăcăcios îmbrăcate. Între grupul lor şi cel al bărbaţilor din Legiunea Americană, un june călugăr tonsurat,*

Johnny Goldstein. Lumea trece şi nu le ia în seamă. Între cordoane, la bordură, două maşini, acoperite de afişe publicitare şi de slogan-uri, cu cîte un difuzor montat pe capotă. Între ele, 5 metri distanţă. În faţa fiecărui automobil, cocoţat pe o ladă de coca (goală) cîte un speaker *cu un microfon în mînă. Vorbesc pe rînd, lăudîndu-şi candidatul: «Nobili şi înţelepţi cetăţeni din Queens, daţi-i votul lui Sammy (numele sunt fireşte fictive). E bun, blînd, catolic, îşi iubeşte părinţii, a clădit spitale, şcoli, terenuri de cricket. De mic iubea păsărelele şi dădea pomană la cerşetori. Nu-l alegeţi pe Johnny. Priviţi-i mutra suspectă, roşcată. A fost condamnat de două ori pentru spargere. E rău, hrăpăreţ, anglican, la 5 ani şi-a otrăvit bunica, la 7 şi-a sugrumat mama, la 15 şi-a împuşcat tatăl. De copil scotea ochii scatiilor şi îneca pisoii nou-născuţi...» Celălalt ascultă indiferent, bea coca-cola, fumează Pall Mall. Cînd rivalul termină, reia acelaşi text, cu nume inversate. Schimbul de mingi, respectînd regula jocului, durează cîteva ceasuri. Sunt singurul spectator uluit. Americanul de rînd e blazat. La un moment dat,* speaker-ul *lui Sammy îşi întrerupe reclama şi-i cere firesc, peste umăr, celuilalt, lui Bob, o ţigară. Johnnystul i-o aruncă. După ce-şi termină orele de program, cei doi licitatori (salariaţi ai aceleiaşi societăţi, prieteni, care nu şi-au văzut niciodată clienţii şi care oricum nu le sunt alegători, pentru că locuiesc în alt cartier) beau un whisky şi se duc acasă.*

LA ŢARĂ: TATUAJ ŞI CHIFTELE

Babilonia citadină, cu greve şi cu încăierări, cu staţii de subway *cît un cartier subteran (există magazine, hoteluri, cinematografe aici, sub pămînt) încetează la limita oraşului federal. Încep cîmpuri ca la noi, acasă, la ţară, ferme, cai, herghelii nesfîrşite şi blînde, sforăind cînd trec lanţurile de maşini. În satul New Suffolk — vile modeste de lemn, chalet-uri ieftine, căsuţe de pescari, bărci cu motor, şalupe, yacht-uri, pace rustică. Locuinţele mobilate şi cu frigiderele pline de alimente sunt lăsate cu uşile descuiate în tot timpul săptămînii. Oricine poate să intre, să doarmă, să-mbuce, să bea, şi să plece. În baie, deasupra patului sau pe masă, un text: «Dacă te-ai simţit bine, lasă aşa cum ai găsit».*

Am reîntîlnit şi-aici, la fel ca-n oraş, atmosfera «autentică» din filmele americane, din cele sincere şi curajoase, în care, printre contradicţii sociale şi griji economice, omul de pe stradă îşi vede tihnit de traiul lui monoton, cu ore de slujbă, cu subway, *cu cinema, cu* show-uri, *cu tele, cu ziare groase cît un tratat de chimie din care spicuieşte trei ştiri şi două cancanuri, cu* week end-uri *la ţară, cu liota de copii, cu nevasta gospodină şi manechin la o casă de mode, cu cîinii şi cu pescuitul. Cînd îi vin oaspeţi pe pajişte, la ţară, arborează drapelul înstelat, prăjeşte cîrnaţi şi chiftele mari* (hamburger), *face omletă a la Far West, deschide cutii cu bere, desfundă sticle de whisky şi-ţi arată, vesel şi asudat de-alergătură, că e tatuat tot ca lupii de mare clasici: l-a costat 2 000 dolari şi are un motiv ornamental în plus faţă de vecinul care-i şi el tot contabil la o bancă de scont rivală. Se comportă calm, firesc, se miră ca un copil, se-adună cu căţel-cu purcel (de la bunici la strănepoţi) ca să-l filmezi, se dă peste cap ca să te simţi bine şi se desparte cu lacrimi în ochi. E uimit c-ai auzit de Jack London, află de la tine că-n afară de* Martin Eden *a mai scris şi* John Barleycorn, *crede că eşti un mare savant ignorat cînd îi relatezi pe zile şi cu amănunte episoade din Războiul de Secesiune şi te-ntreabă cine-i Mister Cervantes. E sincer şi bun, solidar şi afectuos, nu ştie ce să facă şi unde să-şi vîre mîinile, rîde din te miri ce şi-ţi oferă suvenir poze cu dedicaţii rocamboleşti.*

Mulţi-puţinii pe care i-am cunoscut sunt ospitalieri ca românul, săritori şi generoşi, justificînd faima unui popor muncitor, tenace, industrios, constructor.

PLEC DE LA PISTA DOUĂ SUTE CINCIZECI ŞI NU ŞTIU CÎT...

Aterizasem la New York purtînd în valiză 8 kg. de peliculă virgină. Decolez spre Europa-mată, năucit, impresionat, dornic să revin în America, bucuros că scap şi mă-ntorc în ţară. Car tot 8 kg., parcă mai grele de imaginile acestui continent contradictoriu şi incomparabil, din altă planetă.

CRONICA

CINEMATECII

„ŞOIMUL MALTEZ“ ŞI FALSA SERIE NEAGRĂ

D.I. SUCHIANU

Filmul lui John Huston (1941) este socotit de istoriografii cinematografului «de serie neagră» ca un clasic, ca un deschizător de drum. Totuşi trăsăturile pe care le semnalează dînşii ca definind acest gen de poveşti lipsesc în «Şoimul blestemat» («Maltese Falcon»). E vorba aici de un detectiv clasic (Humphrey Bogart) însărcinat de o clientă (Mary Astor) cu o cercetare, în cursul căreia asociatul său este ucis. Între timp, el este atacat de nişte gangsteri (Peter Lorre şi alţii) care-s convinşi că ascunde o preţioasă statuie. Finalmente detectivul pune mîna pe acest şoim-giuvaier şi îl vinde gangsterilor. Dar cu toţii constată că şoimul maltez nu era cel adevărat, ci o imitaţie. Restituie deci gangsterilor banii primiţi. Cu ocazia tuturor acestor aventuri (în care au loc trei crime), el reuşeşte să dea pe mîna poliţiei pe ucigaşi. Pînă aci, poveste nici că se poate mai banală. Ceea ce însă o face să devină interesantă şi originală e faptul că unul din ucigaşi e femeia de la început, clienta, care între timp se îndrăgosteşte cumplit de acest detectiv, pe care totuşi îl minte tot timpul. Iar el, care o predă poliţiei, este şi el îndrăgostit de ea. Doar că femeia ucisese. Scena cînd o predă este plină de lacrimi, de sărutări pasionate şi de tristeţea datoriei împlinite. Acest amestec de adoraţie şi răceală justiţiară, această conduită aşa de complexă, Humphrey Bogart o trăieşte cu o putere de adevăr şi o delicateţe infinită. Desnodămîntul filmului este piesă de antologie. Şi corespunde întocmai personajului pe care, în mai multe filme, regizorul John Huston l-a descoperit şi l-a sculptat în persoana marelui actor Humphrey Bogart, anume personajul *amarelor victorii*, eroul eşecurilor glorioase, eroul care izbîndeşte pierzîndu-se pe sine, pierzîndu-şi în reuşită fericirea personală.

În schimb, cum am mai spus, lipsesc din această poveste toate trăsăturile genului «serie neagră» cum ar fi: cruzimi de dragul cruzimii; erotismul exacerbat, în locul banalului amor; inversarea rolurilor tradiţionale. Gangsterul atotputernic este laş sau iubitor tată de familie; detectivul nu mai e supraomul cutezător, ci un prostuţ cam escroc; personajele nu au o psihologie fermă, ci una fluctuantă, complexă, contradictorie, imprevizibilă, absurdă chiar etc. etc.

Nimic din toate acestea nu găsim în filmul lui Huston. Fireşte, fiind o istorie poliţistă, ea conţine bătăi, scene brutale, dar nu cruzimi patologice. S-ar putea susţine că totuşi găsim una, şi încă teribilă, cînd, la o şedinţă de lucru a gangsterilor, i se dă unuia din ei sarcina să ia asupra lui cele trei crime, pentru ca poliţia să nu-i mai sîcîie tot timpul cu razii şi percheziţii. Este ales unul din gangsteri ca delegat al culpabilităţii generale. E inutil de spus că cel ales nu este de loc mulţumit de acest succes electoral... Numai că ideea fusese a detectivului care vroise să-şi bată joc de unul din gangsteri deosebit de brutal şi de tîmpit. Aşadar nu avem brutalitate, cruzime, sadism, ci simţ al umorului, un «galgenhumor» desigur, adică glumă pentru spînzuraţi, umor totuşi, şi nicidecum sadică perversitate, ca în adevăratele romane «negre».

UNION PACIFIC

(de Cecil B. de Mille, 1939) este un western. Toţi marii regizori au făcut în viaţa lor un western. Este oare acesta unul ceva mai ieşit din comun? Cred că da. După ce am citit memoriile faimosului şerif Whyat Earp, precum şi amintirile lui Joe Hanon, am ajuns la convingerea că o mulţime din trăsăturile caracteristice acestei epoci de pionierat, pitoreşti, dramatice, nostime, bizare, nu au prea fost folosite de autorii cinematografici. Ei se mulţumeau cu rivalităţi între companii, cu lupta şerifului contra anarhiei şi haosului provocat de cow-boy ii zişi «desperados», şi cam atîta tot. În deosebi se remarcă lipsa de rol important acordat femeii (cu excepţia cazului cînd ea însăşi era bandit, cum a fost faimoasa Calamity).

«Union Pacific» al lui de Mille se înscrie printre aceste rare filme în care femeia nu este o gîsculiţă cu chip drăgălaş şi cu psihologie ştearsă, ci o personalitate inteligentă, provocătoare de evenimente. Eroina e marea artistă Barbara Stanwick. Este iubită de doi oameni. Unul e şeful bandei care sabotează construcţia căii ferate transamericane şi fură banii destinaţi plăţii salariilor şi materialelor. Celălalt îndrăgostit (Joel Mac Crea) urmăreşte prinderea saboteurilor şi hoţilor. Femeia cunoaşte toate dedesubturile acestor treburi, influenţează prin acţiunile ei desfăşurarea evenimentelor şi filmul se sfîrşeşte printr-un foarte moralist happy-end care nu e artificial, pentru că realmente aceste aventuri se terminau cu bine. Etica aproape totdeauna coincidea cu adevărul istoric.

OVERLANDERS

La numele unor celebri documentarişti englezi din perioada războiului ca Paul Rotha, Humphrey Jennings, Pat Jackson, se alătura şi acel al lui Harry Watt, autorul filmului «Overlanders», turnat în Australia. Unii critici l-au numit atunci «semi-documentar», şi nu ştiu dacă eticheta i se potriveşte. Căci dacă cineva ar scrie un roman despre peripeţiile unui convoi de mii de vite, şi sute de cai de-a lungul ţinuturilor pustii din centrul Australiei; şi dacă ar vrea să romanţeze cît se poate de dramatic expediţia, n-ar putea întrece în patetic, în pitoresc, faptele brute autentice întîmplate în cursul călătoriei. Sîntem în plină civilizaţie 1945, cu avioane, locomotive Pacific, helicoptere, şi totuşi ne aflăm în plin western. Western pur, adică o campanie de puri exploratori, unde obstacolele nu-s nici pieile roşii, nici desperados, nici cow-boys iuţi la pistol, nici anarhia de primi colonişti, nici hanuri cu pocker şi dame de şantan. Aici avem adevărata luptă de pionier, lupta cu natura, cu distanţa, cu pustiul, cu fiarele. Cum sînt doborîte aceste obstacole, aceşti coloşi potrivnici, poate nici un film nu a arătat-o pînă acum cu atîta autenticitate, fără nici un trucaj, fără chiar nici o punere în scenă. Felul cum trei sau patru oameni ştiu să mîne cîteva mii de vite cornute şi cîteva sute de cai; cum întorc ei aceste fiinţe speriate pe calea bună cînd, din cine ştie ce pricină, au început s-o ia razna; toată această putere dumnezeească de a comanda din glas, din bici, din tîrcoale savante, toate aceste porunci sînt ca un simbol ciclopeean al puterilor omului asupra pămîntului. Şi călăresc ca zmeii, oamenii aceştia! Fără metaforă, căci căţărările lor şi lăsările pe pante aproape verticale ating necontenit miracolul. Mai există aci şi două fetiţe, de o frumuseţe simplă şi perfectă, care călăresc mai bine decît toţi bărbaţii, făcîndu-ne să uităm de toate, cînd le contemplăm cum taie văzduhul, una cu şaua, una cu zmeul care le poartă.

Dacă îmi permit a spune că din filmele de cinematecă recenzate aici, acesta e cel mai frumos, cel mai original, cel mai artistic, este pentru că se numeşte într-adevăr miracol să te afli timp de un ceas şi jumătate într-o stare de fermecare continuă, cînd încordat cu atenţie, cînd destins în desfătare, privind un singur lucru: nişte oameni care, de-a călare, fac drum unui popor de mii de cornute, de-a lungul unei sălbăticii virgine, contemporană cu cea mai citadină civilizaţie modernă aflată la numai o mie de kilometri depărtare.

Harry Watt a mai filmat: «Target for Tonight» («Ţintă pentru la noapte», 1945); «London can to keit» («Londra poate s-o încaseze şi p-asta», 1942); «Nine men» («Nouă oameni», 1943).



Joel Mac Crea, Barbara Stanwyck şi Brian Donlevy în «Union Pacific»

COMEMORĂRI LA CINEMATECĂ

ERROL FLYNN



Robin Hood — și mulți alții dintre eroii modernelor legende — și-au găsit în Errol Flynn un interpret ideal.

Filmul «Gentleman Jim» pe care l-a prezentat Cinemateca, ne apare mai degrabă ca un episod din viața protagonistului său, Errol Flynn. Ca și Jim — supranumit «Gentlemanul» — care-și aduna tovarășii de box prin curți dosnice și maidane de la marginea orașului pentru a organiza meciuri în care se practica un sport pe vremea aceea interzis de poliție (în Anglia de la sfîrșitul veacului al XIX-lea, boxul se juca clandestin, fiind socotit drept ceva în afara legii), Errol Flynn a fost cîndva, în foarte agitata sa tinerețe, un remarcabil boxer (se pare chiar campion). În orice caz, viața reală a celui care a preluat în filmul sonor moștenirea lăsată de Douglas Fairbanks, este — pînă la etapa Hollywood, și chiar după acesta — un lanț neîntrerupt de aventuri, o uluitoare odisee cu rezonanțe picarești. Acest rege necontestat al filmului de acțiune, cu sau fără aură romantică, s-a născut la 20 iunie 1909, în îndepărtata Australie, ca fiu al unui profesor universitar, de origine irlandeză. După ce studiază o vreme la St. Paul School (Londra) și la liceul Louis le Grand (Paris), se reîntoarce pe meleagurile natale, dar nu sub acoperămîntul familial, ci vagabondînd ici și colo, mînat de spiritul său de aventurier. Iată-l pe rînd boxer, gardian de plantație, căutător de aur, hamal în port și căpitan de goeletă, navigînd în Pacific și Oceanul Indian.

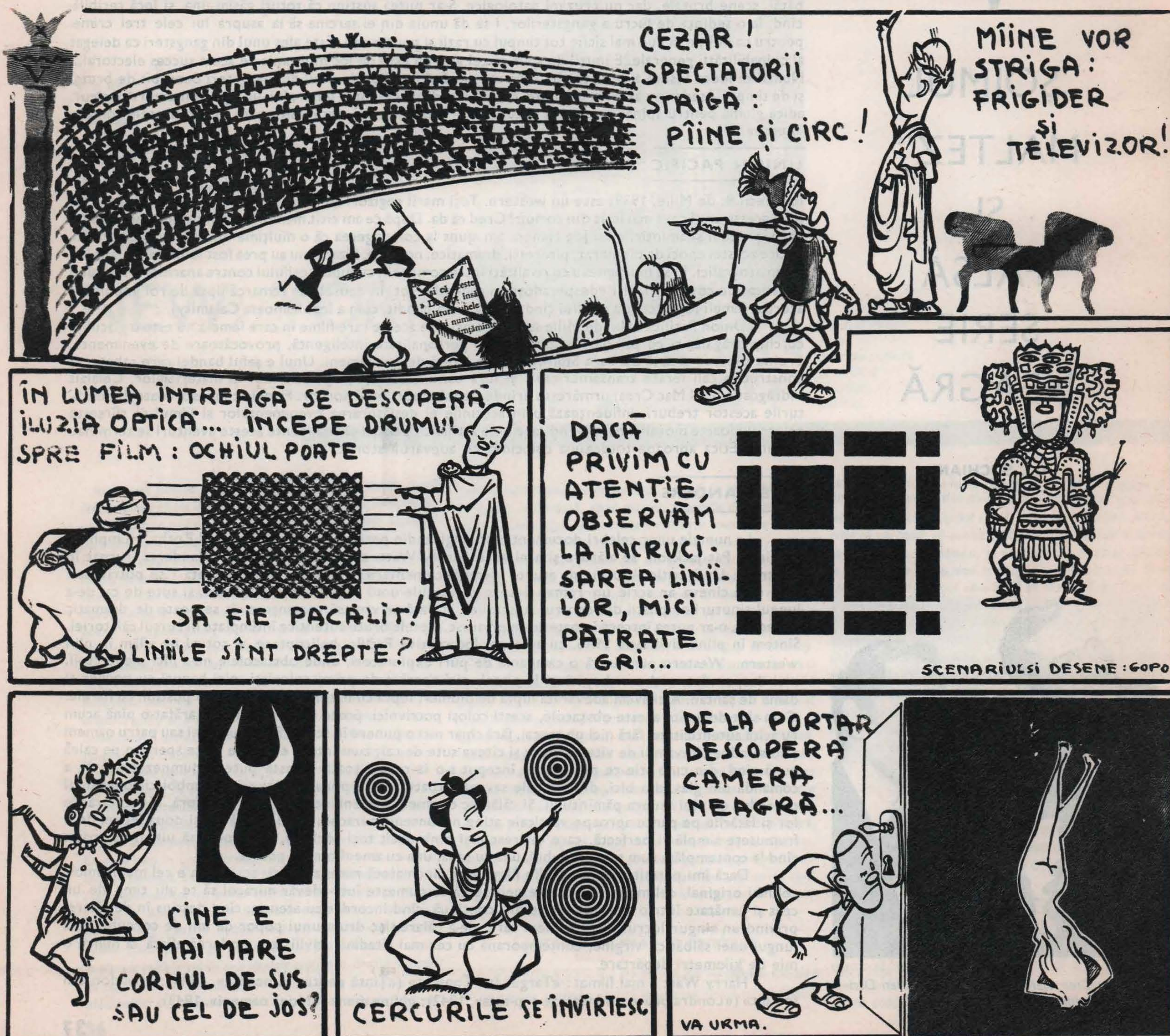
Într-o tavernă din Port Moresby cunoaște pe operatorul cinematografic Herman Erben care turna un documentar printre vînătorii de capete din Noua Caledonie. Devenit producător, Erben îl folosește ca protagonist al primei versiuni cinematografice a «Revoltei de pe Bounty» (1934). Un an mai tîrziu, un «talent-scout» de la Warner Bros îl va expedia în S.U.A. cu un contract pentru șapte ani. Debutul lui în «Căpitanul Blood» echivalează cu un triumf. Urmează o carieră de o strălucire și o durată aproape unice în cinema. Timp de peste douăzeci de ani, Errol Flynn devine figura legendară a filmului de aventuri, multiplicată sub diverse aspecte: de la Robin Hood la Don Juan, de la generalul Custer la contele Essex, de la căpitanul Blood la Wilhelm Tell, trecînd prin eroii westernurilor, prin spadasinii veacurilor revolute sau eroicii comandanți, acoperiți de glorie (în viață, sau post-mortem).

Dar Flynn era și un remarcabil actor de compoziție. A conturat tipuri de umanitate profundă (fără capă și spadă) în filme de intens dramatism ca «Escape me never» («N-o să-mi scapi niciodată») după Margaret Kennedy, sau «Forsyte Saga» (după Galsworthy), în «Too much, too soon» («Prea mult, prea repede») unde întruchipează pe un ilustru coleg dispărut, John Barrymore, sau în «The sun also rises» («Soarele va răsări»), inspirat din nuvela lui Hemingway (alt geniu dispărut, prieten de vînătoare cu Flynn și de clipe grele, ca acelea din timpul războiului din Spania, cînd s-au cunoscut și au luptat cot la cot în gărzile republicane). Celebrul actor a cunoscut de asemenea și s-a bucurat de prietenia unui alt mare om de stat, Fidel Castro, alături de care a luat parte ca reporter și operator la campania de eliberare a Cubei, manevrînd în același timp aparatul de luat vederi, pușca sau mitraliera.

Moare în 1959, lăsînd un gol imens pe ecran. Și o dată cu Errol Flynn au murit Robin Hood, Căpitanul Blood, comandantul Brigăzii ușoare, contele Essex, Gentlemanul Jim, Don Juan, toți cavalerii fără frică și prihană care ne-au încîntat tinerețea.

Constantin POPESCU

SCURTĂ ISTORIE A CINEMATOGRAFULUI (V)





nimic



nu trebuie uitat!



BRÎNZĂ DIETETICĂ DE VACĂ
DÎMBOVIȚA





NUTRITIVA
ȘI DIETETICĂ

CONȚINE PROTEINE
UȘOR ASIMILABILE

ASIGURĂ
LONGEVITATEA

Redacţia şi administraţia: Bucureşti, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej, nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti

41.017

Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. Exemplarul 5 lei


nr 5
ANUL V (53)
revistă lunară
de cultură
cinema
cinematografică